LA EXTRACCION DE LA PIEDRA DE LA LOCURA

Una instalación de Javier Téllez









Museo de
Bellas Artes
Caracas

◁ En la portada: Intervención fotográfica de
Javier Téllez sobre la obra de
Hieronymus Bosch, *El Bosco* (1450- ca. 1516)
La extracción de la piedra de la locura

▷ Hieronymus Bosch, *El Bosco* (1450- ca. 1516)
La extracción de la piedra de la locura, ca. 1490
Oleo sobre tabla, 53 x 48 cm
Colección Museo de El Prado, Madrid
Reproducción Renato Donzelli
[tomada de José Antonio de Urbina (Director de la edición)]:
El Prado, Scala Publications Ltd y Sotheby's, Londres,
1993, p. 185

En la contraportada: intervención fotográfica de Javier Téllez sobre
una obra escultórica de un paciente psicopatológico

LA EXTRACCION DE LA PIEDRA DE LA LOCURA

Una instalación de Javier Téllez



Dedico esta exposición
a mis padres
Pedro Téllez Carrasco y
Teresa Pacheco Miranda
(médicos psiquiatras),
a Jorge Aranguren
y José Pacheco,
pacientes del Hospital
Psiquiátrico
Dr. José Ortega Durán.

Javier Téllez

Parece pertenecer al orden (o al desorden) de la locura misma, la idea de que la locura fuera una especie de calcificación que bastaría extraer del cuerpo para que el paciente recuperara la cordura. Sin embargo, esta extraña creencia se mantuvo durante siglos, a falta de otras explicaciones más racionales a la ausencia de la razón.

La extracción de la piedra de la locura es precisamente el punto de partida de este nuevo trabajo del joven artista venezolano Javier Téllez, que presenta el Museo de Bellas Artes. Al trasladar al espacio del Museo -espacio de por sí consagratorio-, el espacio de la locura: una sala común del Hospital Psiquiátrico de Bárbula, Téllez pretende poner al descubierto algo más que una reflexión sobre la locura. También involucra al arte como lugar de transgresiones, las instituciones como símbolos con roles y valores sociales, la soledad del artista y de todo ser humano frente a la parte oscura, misteriosa e inaprehensible de la mente.

Otros artistas han trabajado sobre la locura, algunos de ellos incluso *desde* la locura. Pero esta instalación de Javier Téllez posee, además, toda la verdad existencial que procede de su infancia todavía cercana. Se nutre de recuerdos vivaces del manicomio, de los enfermos, del *ambiente de locura* que lo circundó a lo largo de sus primeros años, al lado de su padre, destacado médico psiquiatra. Ese conocimiento íntimo

The notion that madness be a sort of calcification; and its cure, the simple extraction of this stone from the patient's body, seems to belong to the order (or disorder) of madness itself. Notwithstanding, this outrageous belief was maintained for centuries, in the lack of more rational explanations to account for the absence of reason.

The Cure of Madness **is precisely the starting point of this new work by young Venezuelan artist Javier Téllez at the Museo de Bellas Artes. In placing the space of madness (a ward of the Psychiatric Hospital of Bárbula) inside the museum space —which is a consecrating space per se— Téllez intends to expose something more than a reflection on madness. He allso implies art as place for transgressions, institutions as symbols with social roles and values, the isolation of the artist and of every human being face to the dark, mysterious and inapprehensible part of the mind.**

Other artists have worked on the subject of madness, some of them even from within madness. But this installation by Javier Téllez possesses, aside from this, all the existential truth that proceeds from his still close childhood. It is nurtured by lively reminiscences of the asylum, of its patients, of the 'environment of insanity' that surrounded him throughout his

early years, beside his father, a well known psychiatrist. This intimate knowledge of madness, probably one of the closest approaches one could have, for one cannot know madness from within (the madman rarely acknowledges his insanity), is the most solid base, that which is most profoundly human about Javier Téllez' proposal.

With this exhibition, the Museo de Bellas Artes once again makes manifest its interest in the most diverse expressions of contemporary art, in Venezuelan art, and among the new generation of artists. The exhibition will later travel to the Ateneo de Valencia, hometown of the artist, thanks to the collaboration of that institution, and in particular of José Napoleón Oropeza, President; Nazira de Rodríguez, General Director, and Nadia Colasante Materán, Director of the Museo Salón Arturo Michelena.

We would like to thank Dr. Eliseo Rojas Millán, Director of the Hospital Psiquiátrico Dr. José Ortega Durán in Valencia, for all his valuable support in the making of this exhibition.

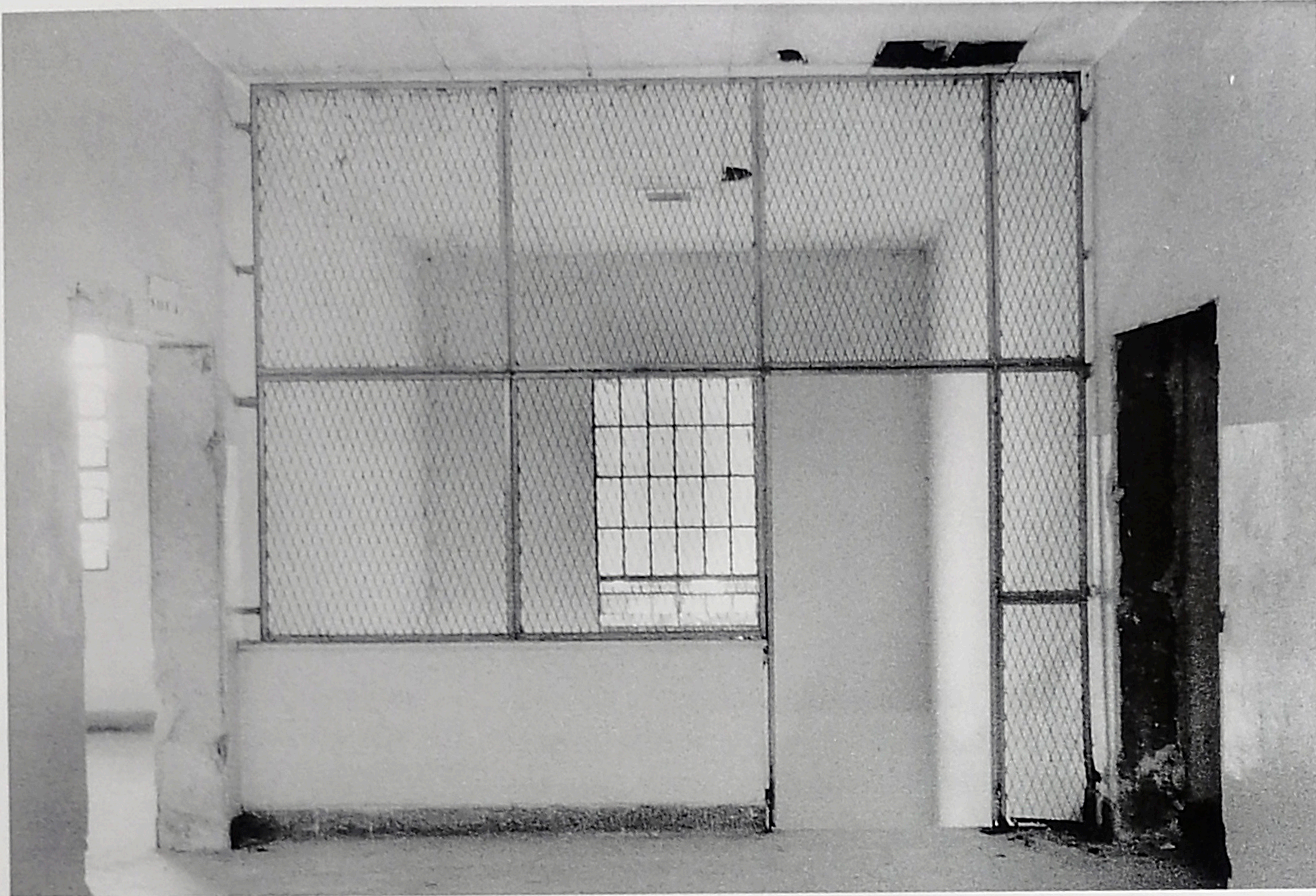
Fundación Museo de Bellas Artes

de la locura, a lo mejor uno de los más próximos que se pueda obtener, pues la locura no se conoce desde dentro (el loco no se asume como tal) es el fundamento más sólido, más profundamente humano de la propuesta de Javier Téllez.

A través de esta exposición, el Museo de Bellas Artes pone de manifiesto, una vez más, su interés en las más diversas expresiones del arte contemporáneo, en el arte venezolano y en las nuevas generaciones artísticas. Después de su presentación en el Museo de Bellas Artes, la exposición de Javier Téllez viajará al Ateneo de Valencia, su ciudad natal, gracias a la colaboración prestada por esta Institución en las personas de José Napoleón Oropeza, su Presidente; Nazira de Rodríguez, su Directora General, y Nadia Colasante Materán, Directora del Museo Salón Arturo Michelena.

Nuestro sincero agradecimiento al Dr. Eliseo Rojas Millán, Director del Hospital Psiquiátrico Dr. José Ortega Durán de Valencia, por todo el valioso apoyo que brindó al artista y al Museo de Bellas Artes en la realización de este proyecto.





◁ **La extracción de la piedra de la locura**
(vista general), 1996
Museo de Bellas Artes, Caracas
Fotografía Carlos Germán Rojas

△ **Acceso a la planta alta del Pabellón 7**
Hospital Psiquiátrico de Bárbula
Valencia, enero de 1996
Fotografía Orlando D'Elia

Nadia Colasante Materán

PRESENTACION

Presentation

El arte no está en la zona de reposo y de razón, sino en la zona de problematicidad de la existencia

Art does not lie in the zone of rest and reason, but in the zone of the problematics of existence

María Elena Ramos

Entre los discursos de las artes venezolanas uno de los más elocuentes e inquietantes lo ofrece la obra de Javier Téllez, quien con su lenguaje más allá de lo eminentemente plástico, nos ha acostumbrado a un contenido expresionista, producto de una actitud irónica, cargada de humor negro, profundamente concienzuda y, en el fondo, profundamente dramática.

Este peculiar estilo, definido desde los inicios de su carrera, permite que Javier Téllez indague a través de diversos vehículos de comunicación. Hoy destacan sus instalaciones, agresivas por el carácter vivencial que permite la participación del espectador en estos ámbitos recreados. Espacios a través de los cuales la angustia, la soledad, la nostalgia son objeto de referencias autobiográficas: la infancia, los juegos y la propia locura, protagonizan con absoluta propiedad ese nuevo territorio estético.

La extracción de la piedra de la locura remite a la práctica quirúrgica medieval. Este tema, trabajado frecuentemente en la iconografía de la pintura universal, vuelve en esta propuesta de reflexión como un tema vivido en la sociedad contemporánea. Para ello, el artista utiliza un espacio: el Museo, ente dinámico de acción y comunicación. El artista transforma la Sala en habitación de manicomio y llama la atención sobre los objetos que, dispuestos en las camas de la instalación, representan a los pacientes recluidos, reales, cuyas referencias médicas reposan en los archivos de ese hospital psiquiátrico recreado: Bárbula, el sanatorio donde transcurre la enfermedad hacia sí misma.

The work of Javier Téllez is one of the most disquieting and eloquent among the various discourses in Venezuelan art. The artist, who with his language which goes beyond an eminently visual one, has accustomed us to an expressionist content which is the direct result of an ironic stance, heavily charged with black humor, profoundly conscientious, and at heart, deeply dramatic.

This peculiar style, already patent in his early work, allows the artist to research into the diverse vehicles of communication. In the present, the 'experiential' quality of his works, which allows for the active participation of the public, is characteristic of his agressive installations. These spaces, through which anguish, solitude, and nostalgia are the subject of biographical reference: childhood, games and madness itself, are the absolute rulers of this new aesthetic territory.

The 'Cure of Folly' makes reference to a medieval surgical practice. This theme, frequently alluded to in the iconography of universal painting, resurfaces once again in this proposal as a lived experience of contemporary society. As a means toward his end, the artist makes use of a space: the museum, dynamic entity for action and communication. The artist transforms the exhibition room in a mental asylum ward and draws attention toward the objects that, disposed on the beds which make up the installation, are representative of the real secluded patients, whose medical histories are to be found in the records of the Psychiatric Hospital of Bárbula, recreated in the installation, the asylum where the illness passes toward itself.

But the idea of Bárbula as a subsidiary reference for the artist also comes forth, and madness as a logical consequence of his existential quest, which has taken form in his particularly unusual and lively aesthetics.

The files, the iron bars (prison of the mind), the beds, and the objects placed on them, are perhaps the creative 'gallstones' drawn from that madness. These are objects which are also part of Téllez's everyday life: the mariachi disguise, the obsolete map on the globe, the puppet, and other objects devoid of any function but laden with experience and autobiographical reference.

Thus, as Perán Erminy has stated, Javier Téllez continues to oppose the solemnity and intellectuality of academic art. He searches, through this experience, for a new stimulus for the spectator to participate, in body and mind, in this terrible space of desolation, which can only be redeemed by the objects which shelter forever the hope of a new revision.

The Board of Directors of the Ateneo de Valencia and the staff at the Museo Arturo Michelena de Valencia, are indebted to the Fundación Museo de Bellas Artes for its participation in the coproduction of this interesting exhibit. And would also like to thank María Elena Ramos, Federica Palomero, and especially to Carmen Hernández, in the accomplishment of this project which has merged institutional effort and will.

Pero también deviene la idea de Bárbula como referencia filial del artista, y la locura como consecuencia lógica de su búsqueda existencial, que se ha concretado en una estética particularmente viva e insólita.

Los archivos, las rejas (cárcel de la mente), las camas y sobre ellas los objetos, quizás sean las piedras creativas que se extraen de esa locura. Objetos que también forman parte de la vida de Téllez: el disfraz de mariachi, el globo terráqueo desactualizado, la marioneta y otros objetos sin funcionalidad pero cargados de experiencia y de referencias autobiográficas.

Así, tal como lo define Perán Erminy, Javier Téllez prosigue en su contestataria oposición a la solemnidad e intelectualidad del arte académico. Busca, a través de esta experiencia, un nuevo estímulo para que el espectador participe con cuerpo y mente en este espacio terrible de desolación, sólo salvable por los objetos que abrigan siempre la esperanza de una nueva revisión.

La Junta Directiva del Ateneo de Valencia y el equipo del Museo Salón Arturo Michelena, agradecen la especial oportunidad ofrecida por la Fundación Museo de Bellas Artes para participar en la coproducción de esta interesante muestra. Nuestro reconocimiento a María Elena Ramos, Federica Palomero y en especial, a Carmen Hernández en la consecución de este proyecto que aúna voluntades y esfuerzos institucionales.

Museo Salón Arturo Michelena
Ateneo de Valencia


Haldol



◁ **La extracción de la piedra de la locura (vista parcial), 1996**
Museo de Bellas Artes, Caracas
Fotografía Carlos Germán Rojas

△ **Dormitorios del Pabellón 7**
Hospital Psiquiátrico de Bárbula
Valencia, 1993
Fotografía Elena Andrés

Katherine Chacón

JAVIER TELLEZ

1

Podríamos decir sin temor a equivocarnos que la obra de Javier Téllez es, dentro del arte venezolano, una de las propuestas de mayor coherencia, lucidez conceptual y profundidad plástica.

Entre los aspectos que han confluido para que surja el fenómeno que ésta constituye, se halla -aparte del innegable y precoz talento del artista- una amplia cultura fruto de su pasión voraz por la lectura y sobre todo, la vinculación que por intermedio de su padre, el conocido psiquiatra Pedro Téllez, ha tenido con el complejo y hondo universo de la psicopatología, el cual ha signado su personalidad artística con amplias reflexiones en torno a la naturaleza del hombre, la existencia, la sociedad, la religión, la cultura y el arte mismo.

Las diversas etapas que ha atravesado la producción de Téllez, muestran que su trabajo viene decantando contenidos que estuvieron presentes, según intuyo, desde sus primeras experiencias pictóricas. Ya en esos cuadros tempranos notamos una decidida audacia formal, manifiesta en un expresionismo de trazos rápidos y composiciones inquietantes; notamos también la recurrencia con el tema de la locura. Retratos atormentados eran éstos, en los que Téllez deformaba los rostros para mostrarnos más que una mueca, un sesgo del alma o de la psique extraviada en el dolor.

Posteriormente el artista accede -de una manera inusualmente precoz- a un lenguaje pictórico propio, personal, que estando a todas luces desligado de las búsquedas de moda o de las corrientes del momento, constituye, sin embargo, una de las propuestas más innovadoras -y renovadoras- de la pintura venezolana contemporánea.

We could state without fear of mistake that the work of Javier Téllez is, within Venezuelan art, one of the proposals of more coherence, conceptual lucidity and plastic depth.

Among the aspects that have merged in order to constitute the phenomenon that his work embodies, one finds —aside from the undeniable and precocious talent of the artist— an ample culture which is the result of his devouring passion for books, and above all a link that by intermediary of his father, the renowned psychiatrist Pedro Téllez, he has had with the complex and profound universe of psychopathology, and which has marked his artistic personality with ample reflections around the nature of man, existence, society, religion, culture and art itself.

The diverse stages that Téllez's work has gone through, shed light on a process of decantation of contents that I believe were already present in his early pictorial experiences. In those early paintings we notice a decidedly formal audacity, made manifest through an expressionism of quick brushstrokes and disquieting compositions; also worthy of attention is the recurrece in his work of the subject of madness. Tormented portraits were these, in which Téllez transformed faces in order to show us more than a grimace, a slant of the soul or of the psyche lost in pain.

Later, the artist takes on —in an unusually precocious manner— a pictorial language of his own, a personal one, that is in all evidence disconnected from current trends, but that nonetheless constitutes one of the most innovating —and

renovating— proposals of contemporary Venezuelan painting.

This almost primary language, direct, of rough strokes, flat forms and frank chromatism, cast aside all technical subterfuge that painting might have, to delve into an iconography of ancient genealogy, in which the image recovered all the power of the symbol.

But in discovering the enormous expressive possibilities of objects, Téllez gradually distances himself from painting. This discovery leads him to write a sort of Decalogue of the Object, where he somatically revalues the silent language of things, in whose history, utility, obsolescence, and fate, multiple meanings and relationships are condensed.

This approach to the object was gradual. He first made painted objects, such as those enigmatic camping beds on which the artist painted and "put to sleep" the kings, queens and jokers of playing cards. Then came the *objets trouvés* which Téllez assembled to create a complex three-dimensional image.

In spite of the evident connections to work such as that of Mario Abreu (in which the *objet trouvé* becomes a magical one in unveiling its connections to a cosmic totality), the use of objects in his language constitutes a new proposition within Venezuelan object art. The unique language of Javier Téllez, which is based on formal simplicity and rejection of artifice, is made patent here in the almost emblematic simplicity of his found objects (objets trouvés) and in the sober composition of the resulting images. A certain archaism of Téllez's objects belies an everyday labor that has almost become obsolete; they are simple objects that in bearing the wide genealogy granted by a basic and ancient use, become very potent symbols of the human condition. These objects finally conform three-dimensional images that by way of their

Este lenguaje casi primario, directo, de trazos toscos, formas planas y cromatismo franco, desechaba todo cuanto de subterfugio técnico tiene la pintura, para adentrarse en una iconografía de antigua genealogía, en la que la imagen recobraba toda la potencia del símbolo.

Pero poco a poco, Téllez va desligándose de la pintura al descubrir en los objetos, enormes posibilidades expresivas. Este descubrimiento lo lleva a escribir una especie de *Decálogo del Objeto*, donde revaloriza somáticamente el callado lenguaje de las cosas, en cuya historia, utilidad, desuso y suerte se condensan múltiples sentidos y relaciones.

Este acercamiento al objeto fue paulatino. Primero realiza *objetos pintados*, como aquellas enigmáticas camas de campaña en cuya superficie el artista pintaba y hacía dormir a reyes, sotas y arlequines del juego de la baraja. Luego, fueron sólo objetos encontrados que Téllez juntaba para crear una imagen tridimensional compleja.

Aun teniendo conexiones evidentes con obras como la de Mario Abreu (en la que el objeto encontrado deviene en objeto mágico al develar sus conexiones con una totalidad cósmica), el uso de los objetos en el lenguaje de Javier Téllez constituye una nueva proposición dentro del arte objetual venezolano. El singular lenguaje del artista, basado en la simplicidad formal, en el rechazo al artificio, se patentiza aquí en la sencillez casi emblemática de sus objetos encontrados y en la sobria composición de las imágenes logradas con éstos. Cierto arcaísmo de los objetos de Téllez nos habla de un hacer cotidiano casi en desuso; son objetos simples que al ser portadores de la amplia genealogía otorgada por un uso antiguo y básico, se convierten en símbolos muy potentes de la condición humana. Conforman, en fin, imágenes tridimensionales que por su carga de historia, de vida vivida, de uso, de

abandono, despiertan nuestros contenidos inconscientes, promoviendo asociaciones y reflexiones que atañen a la historia del hombre, a la conformación de su naturaleza, y a la asunción de su destino social, moral, religioso y artístico.

charged history, of lived life, of use, of neglect, arouse our unconscious contents, promoting associations and reflections that refer to the history of humankind, the constitution of its nature, and the assumption of its social, moral, religious and artistic fate.

2

Los pecados capitales, el juego, el circo, un particular bestiario, son algunos de los temas tratados por Téllez que se nos antojan cercanos al gran tema de la locura.

En ellos, el artista parece indagar en algunos aspectos *fronterizos* del comportamiento humano. Algo de actividad no reglamentada, incorrecta, poco seria y definitivamente improductiva (pues la productividad parece ser hoy en día nuestra máxima aspiración), se percibe en toda su iconografía.

La instalación **La extracción de la piedra de la locura** resume y engloba parte de los temas que, como obsesiones, han sido presentados por Téllez en sus trabajos anteriores.

En esta obra, el artista recrea en una Sala del Museo de Bellas Artes de Caracas un dormitorio, con todos sus detalles, del Hospital Psiquiátrico de Bárbula, llevando a un extremo sus indagaciones en torno a las posibilidades simbólicas y connotativas del objeto, en relación con las estructuras psicosociales establecidas. Téllez involucra al Museo como parte de su instalación, y al hacerlo nos plantea una reflexión referida a la dicotomía locura/razón, como conceptos determinados sociohistóricamente. El Museo como institución legitimadora de

The cardinal sins, the game, the circus, a particular bestiary, are some of the subjects dealt with by Téllez and which we feel close to the subject of madness.

In them, the artist seems to inquire into some of the borderline aspects of human behaviour. His iconography irradiates something of non-regimented, incorrect, not very serious and definitely unproductive (since productivity seems to be nowadays one of our highest aspirations) activity.

His installation, titled **The Cure of madness**, summarizes and encloses part of the themes that have been presented, as obsessions, by Téllez in his previous works.

In this work, the artist recreates with careful detail, within one of the exhibition rooms at the Museo de Bellas Artes, a ward of the Psychiatric Hospital at Bárbula, taking to an extreme his inquiries around the symbolic and connotative possibilities of the object, in relation to the established psychosocial structures. Téllez involves the Museum as part of his installation, and in doing so he proposes a reflection referred to the madness-reason dichotomy, as socio-historically determined concepts. The Museum as institution that legitimizes cultural contents —that is, as





▷ Javier Téllez en la instalación
La extracción de la piedra de la locura, 1996
Museo de Bellas Artes, Caracas
Fotografía Carlos Germán Rojas

△ **La extracción de la piedra de la locura** (detalle), 1996
Museo de Bellas Artes, Caracas
(Fotografías de los pacientes del Hospital Psiquiátrico de Bárbula, durante diversas celebraciones del Carnaval)
Fotografía Carlos Germán Rojas

contenidos culturales -es decir, como institución que detenta un *juicio lúcido* acerca de la creación artística y otorga legitimidad a unas obras respecto a otras- es, por así decirlo, la contrapartida del manicomio, la cara sana, lúcida de la existencia humana. En esta instalación, Téllez enfrenta e integra los dos espacios institucionalizados de la razón y la sinrazón: la sala de exhibición y el dormitorio psiquiátrico, estableciendo un juego de sentidos en que el Museo (y las verdades por él detentadas) pasa a ser como un enorme manicomio; y la locura, al exhibirse en estas salas legitimadoras, recobra su expresión -el lenguaje que la hace cobrar su verdad ontológica- abandonando el callado confinamiento a que la somete una sociedad aún positiva.

La locura -y su contraparte, la razón- son pues, puestas en entredicho como valores aceptados únicamente dentro del contexto de la sociedad y nunca como valores inherentes al ser humano *per se*; se destaca aquí su existencia como categorías sociológicas y no ontológicas.

Buena parte de la obra de Javier Téllez urga en estas interrogantes sobre las bases morales de la condición existencial del hombre. Acaso las ideas que sustentan su trabajo plástico se hallen emparentadas con los postulados de algunas tendencias psiquiátricas -como la antipsiquiatría- que declaran la inexistencia de la locura. Para éstas, es la sociedad, en su ineficaz comprensión de la naturaleza humana -que abarca el amplio espectro que va del bien al mal, de lo sublime a lo perverso- la que inventa la locura, como medio para negar lo irracional, el sinsentido y el crimen. Por ello, la antipsiquiatría otorga al hombre individual la responsabilidad fundamental de su destino, al ser él quien elige los caminos de su conducta. Define, de este modo, una postura ética profunda ante el hecho de existir.

institution that claims lucidity in judging artistic creation and by granting legitimity distinguishes some works over others— is, in a way, the counterpart of the madhouse, the sane, lucid side of human existence. In this installation, Téllez confronts and integrates the two institutionalized spaces of reason and non-reason; the exhibition room, and the psychiatric ward, establishing a play of meanings in which the Museum (and the truths held within it) becomes an enormous asylum of sorts; and madness, through its display inside these legitimizing rooms, regains its expression —the language that restores its ontological truth— leaving behind the silent confinement imposed on it by a still positive society.

Madness —and its counterpart, reason— are thus called into question as values only admitted within the context of society and never as values inherent to humankind per se; here existence is emphasized as a sociological category and not an ontological one.

A great part of the work of Javier Téllez delves into these questions on the moral base of the existential condition of man. Perhaps the ideas that support his work are linked to the theories of some psychiatric tendencies —such as anti-psychiatry— which claim the nonexistence of madness. For these schools of thought, it is society, in its ineffiecient understanding of human nature —that spans the wide spectrum between good and evil, between the sublime and the perverse— who invents madness, as a way of denying the irrational, the non-sensical, and crime. For this reason anti-psychiatry grants on the individual the fundamental responsibility of his fate, in acknowledging his free will to choose the path of his behaviour. It [anti-psychiatry] defines, in this way, a profound ethical posture face to the fact of existence.



△ Nicolas Weydmans (ca. 1570-1642)
Stone Cutting, ca. 1640
Estampa
Reproducción Orlando D'Elia (tomada de John G. Howells, M.D. Editor: **World History of Psychiatry**, Brunner/Mazel, Publishers, Nueva York, 1975, p. 159)

Finally, this is what I have termed the great theme of madness in the work of Javier Téllez; the dichotomy between reason and insanity, overlapped with the complex problem of ethics and religion. Sinfulness, playfulness, human condition in its fundamental and unavoidable strife between what is and what must be, and our own individual quest in order to gain an insight on the meaning of both paths in our brief existence.

Esto es, en fin, lo que he llamado *el gran tema de la locura* en la obra de Javier Téllez: la dicotomía entre razón y locura, imbricada con el complejo problema de la ética y la religión. El pecado, el juego, la condición humana en su lucha fundamental e ineludible entre el ser y el deber ser, y la indagación individual que realizamos cada uno para llegar a saber en qué consisten ambos caminos en nuestras cortas existencias.







◁ **La extracción de la piedra de la locura (vista parcial), 1996 Museo de Bellas Artes, Caracas Fotografía Carlos Germán Rojas**

△ **Pacientes en el Taller de Labor Terapia, mediados de los años 8 Hospital Psiquiátrico de Bárbula *Dr. José Ortega Durán*, Valencia**

△ **Carlos Pérez, conocido como *Zeta*, finales de los años 80, Tall de Arte Psicopatológico, Hospital Psiquiátrico de Bárbula *Dr. José Ortega Durán*, Valencia**

LA EXTRACCION DE LA PIEDRA DE LA LOCURA

Carmen Hernández

Una instalación de Javier Téllez

The Cure of Madness. An installation by Javier Téllez

Nadie puede ser más acreedor de agradecimiento que aquel que permite a los demás ser, tal como ellos quieren y necesitan ser, sin torcer su destino ni violentar las inclinaciones, raciales o no, de su carácter y de su gusto.

There is no one more worthy of acknowledgement than he who allows the others to be, the way they want and need to be, without twisting their fate or forcing the inclinations, racial or not, of their character and taste.

Juan Eduardo Cirlot

Al observar los cambios que ha sufrido la obra de Javier Téllez, desde que en 1988 presentó su primera muestra individual conformada por pasteles de vigorosa figuración, se puede apreciar no sólo un desplazamiento en la definición de los formatos -desde los planteamientos bidimensionales hacia la creación de instalaciones que destacan los valores expresivos de los objetos- sino también el interés por profundizar en los aspectos del acto enunciativo. Esta orientación se manifiesta en el paulatino tránsito hacia el desenmascaramiento de algunos niveles de la realidad social, que dejan al descubierto nuevas lecturas de situaciones culturalmente periféricas. En este sentido, Téllez se nos presenta como un artista preocupado por los problemas del pensamiento de nuestro tiempo, en torno a la sensibilidad colectiva y al arte.

Taking a close look at the changes that the work of Javier Téllez has undergone since his first one-man show in 1988, consisting of a series of pastel works of strong figurative quality, we can appreciate not only a shift in the definition of the formats -from two-dimensional proposals up to the creation of installations that stress the expressive qualities of the objects- but also an interest in delving into the aspects of the enunciative act. This orientation is made manifest through the progressive transit toward the unveiling of some levels of social reality that shed light onto new readings of culturally peripheral situations. In this sense, Téllez comes forth as an artist who is concerned with the problems of our time, in particular those that deal with art and collective sensibility.

El arte y la contemporaneidad

Art and the contemporary

Frente al resquebrajamiento de los grandes discursos y a la globalización del saber -sustentada en un proyecto económico supranacional que aparentemente homogeneiza la sensibilidad por el intenso desarrollo de los medios masivos de información- surgen posturas encontradas. La actitud revisionista de muchos estudiosos de la cultura ha permitido observar el quiebre de las construcciones intelectuales fundadas en el conocimiento racional, como la idea de progreso o evolución, de verdad y unicidad, que afectan la noción del hombre como ser social y espiritual.

El relativismo ante los valores que representa la tradición ha impulsado naturalmente el procedimiento de tráfico y apropiación de ideas y formas entre los grupos culturales más diversos. Incluso el *derecho de autor* es

Contradictory positions rise in the wake of the disruption of the great discourses and the globalization of knowledge —based on a supranational economic project that apparently homogeneizes sensibility toward the intense development of the mass media. The revisionist attitude of many scholars in the field of cultural studies has allowed us to witness the rupture of intellectual constructions based on rational knowledge, such as the idea of progress or evolution, of truth and oneness, that affect the notion of man as a social and spiritual being.

Relativism in front of the values that tradition stands for has naturally encouraged procedures of 'traffic' and appropriation of ideas and forms between the most diverse cultural groups. Even the issue of copyright is a difficult one to settle —it is

un asunto difícil de precisar -dónde comienza la originalidad y dónde termina el plagio?-. Esta situación se hace muy palpable en el mundo artístico y llega a ser reiterativo citar la muerte del arte planteada materialmente por el ademán iconoclasta de Duchamp. Frente a este dilema y a las diversas posturas nihilistas, muchos artistas contemporáneos asumen posiciones optimistas y reveladoras, ubicándose en una suerte de nueva utopía. Se observan posibilidades más generosas y abiertas, producto de la actitud reflexiva del creador, que ha sustituido su condición de *demiurgo* por la de investigador.

En el arte contemporáneo se puede observar que las fronteras entre las diferentes modalidades artísticas se han borrado de manera sorprendente, pero en gran medida, esta expansión de los medios responde a una creciente necesidad de expresión conceptual que somete lo formal al sentido. Aunque aún permanecen vigentes el debate y las reflexiones sobre el resquebrajamiento de los paradigmas de la modernidad y sus consecuencias, es posible señalar que, en su afán deconstructivo, la posmodernidad se reviste de autocrítica y disidencia. Además de revisar los fenómenos relacionados con la materia artística como lenguaje, en sus niveles perceptuales y lingüísticos, muchos artistas contemporáneos se suman a la necesidad de examinar las situaciones de orden social. En general, y además de los entrecruzamientos de niveles temáticos, es posible definir enfoques que intentan legitimar discursos marginales bajo direcciones étnicas y políticas, que a la vez confrontan lo público y lo privado como dimensiones expuestas a múltiples contradicciones. A partir de estas nuevas revelaciones de la realidad, parecen vislumbrarse posibilidades expresivas que ofrecen un aspecto más optimista al papel del arte actual.

hard to determine where originality begins and where plagiarism ends. This situation is very much made evident in the world of art and we often hear talk about the death of Art, as materially proposed by the iconoclastic gesture of Marcel Duchamp. Face to this dilemma and the diverse nihilistic postures a lot of contemporary artists have taken optimistic and revealing stances, placing themselves in a new utopia of sorts. More generous and open possibilities arise as a result of the reflexive attitude of the artist, who has substituted his demiurge condition for that of the researcher.

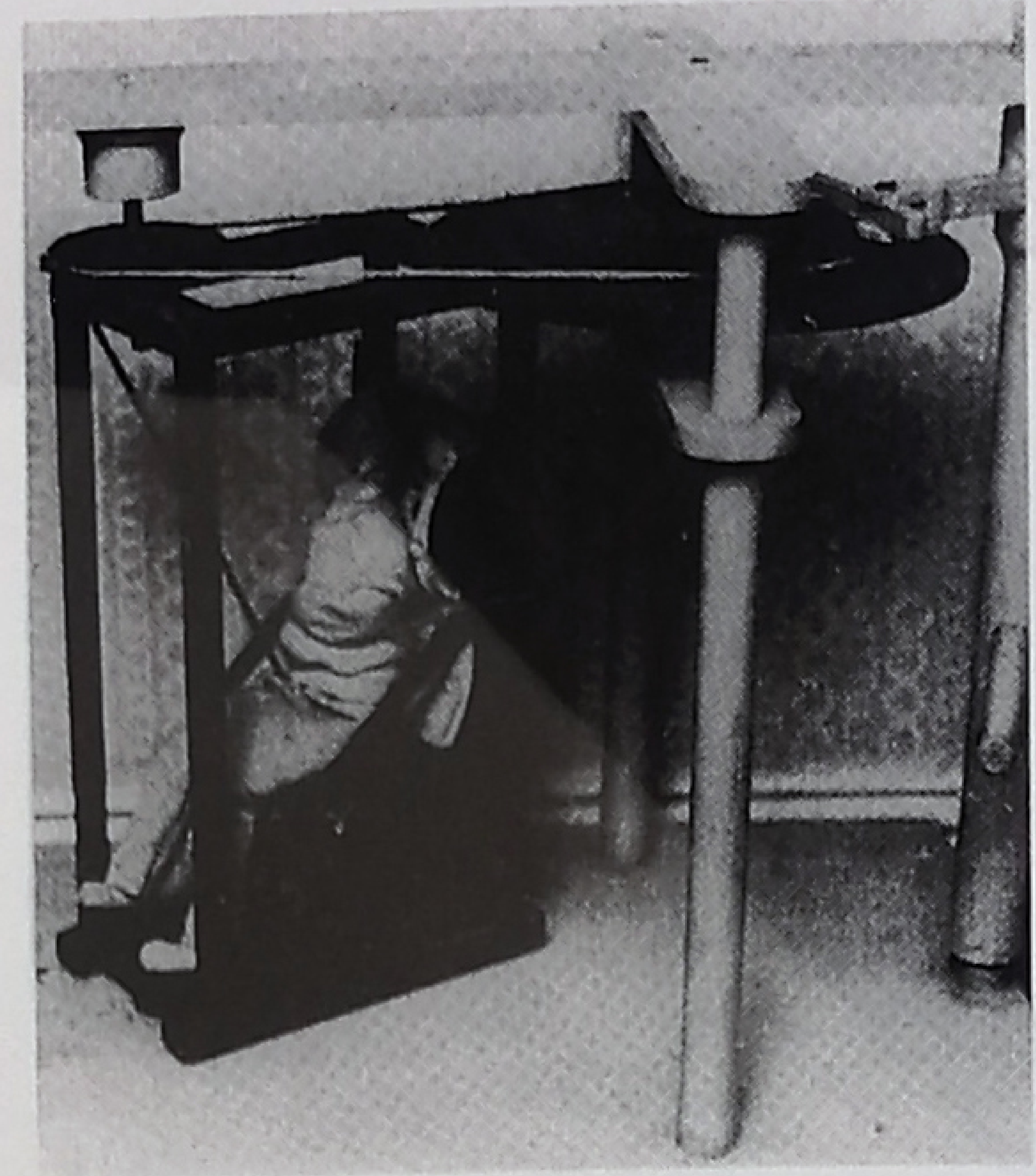
In contemporary art, boundaries between the different artistic modes have been blurred in a surprising way. But this expansion of the media responds in great measure to the growing need for conceptual expression where form is subject to meaning. Even though the ground for debate, and reflection, on the disruption of modernist paradigms and its consequences is still open, it is possible to point out that, in its deconstructive urge, the postmodern invests itself with self-criticism and dissidence. Aside from the revision of the phenomena related to art as language, in its perceptual and linguistic levels, many contemporary artists feel the need to address social issues. Aside from the crossing of the thematic levels, it is possible, in general, to define outlooks that attempt to legitimate marginal discourses under ethnic and political aims, that at the same time confront the public and the private as dimensions which are exposed to multiple contradictions. Parting from these new revelations of reality, new perspectives seem to open for expressive possibilities that offer a more optimistic side to the actual role of art.

Javier Téllez is representative, in our country, of that interest which is focused on revealing the hidden or lesser known aspects of our sociocultural reality. Parting from the reference to a common place -the Psychiatric Hospital in Bárbula- and from a parody which is at the same time a homage, he can unveil the fusion of new realities. This installation, that recreates a specific place of confinement for the mentally ill and that he has titled *The Cure of Madness*, makes reference to a space that has acquired a certain weight -and lightness- in the everyday discursivity of Venezuelan people, to the point of reification, thus becoming true abstraction or imaginary form. The artist proposes a revision of the ideological connotation of madness, as complex experience which has been exposed to indifference and marginality. Insanity is thus presented to us in its multiple facets starting from the institution that physically encloses it and that also, inasmuch as cultural entity that conceptualizes it, neutralizes it in the collective imagination.

The work of Téllez does not respond to the traditional aesthetic values of beauty and could even produce visual rejection by the spectator, because it confronts him/her with a situation that alludes to the concrete reality of alienation, trying to avoid representative distances, or subverting representation to expose its fragility. Moreover, not even the spectator is able to identify a particular form of the artist's creation. The creative gesture lies in the idea of selecting a fragment of reality —in this case, a psychiatric hospital ward— and taking it into the museum space, recreating it according to those elements considered proper to it. The artist's language is then defined by the selection of the theme and the implicit discourse in the arrangement of the elements to be exhibited.

Javier Téllez representa en nuestro país ese interés centrado en revelar aspectos inéditos o poco conocidos de nuestra realidad sociocultural. A partir de la cita de un lugar común -el Hospital Psiquiátrico de Bárbula- y de una parodia que es también homenaje, puede revelarnos la fusión de nuevas realidades. Esta instalación, que recrea un sitio específico de confinamiento de la enfermedad mental y que ha titulado **La extracción de la piedra de la locura**, hace referencia a un espacio que ha adquirido un peso -y una ingravidez- en la discursividad cotidiana del venezolano, hasta llegar a cosificarse y convertirse en verdadera abstracción o forma imaginaria. El artista plantea la revisión de la connotación ideológica de la locura, como experiencia compleja que ha sido expuesta a la indiferencia y la marginalidad. La locura se nos presenta entonces en sus múltiples facetas, a partir de la institución que la encierra físicamente y que también, como formación cultural que la conceptualiza, la neutraliza en el imaginario colectivo.

La obra de Téllez no responde a los tradicionales valores de lo estéticamente *bello* y puede llegar a producir rechazo visual en el público, porque lo enfrenta con una situación que alude a la realidad concreta de la enajenación, tratando de evitar las distancias representativas, o subvirtiendo las representaciones para poner en evidencia sus fragilidades. Además, ni siquiera el espectador puede reconocer alguna forma creada especialmente por el artista. El gesto creativo es la idea de seleccionar un fragmento de la realidad -un pabellón del hospital psiquiátrico- y desplazarlo al espacio museológico, recreándolo según los elementos considerados característicos. El lenguaje del artista se define entonces por la selección del tema, y por el discurso implícito en la disposición de los elementos



allí expuestos. Al rechazar la actitud contemplativa, podría pensarse que esta obra pretende crear un *shock* en el espectador -recurso muy utilizado por las vanguardias artísticas y también por la ortodoxia psiquiátrica- y aunque no está exenta de esta condición, resulta más oportuno identificar una intencionalidad que va más allá de la sola provocación. La finalidad es desencadenar una reflexión en el espectador después de involucrarlo en una experiencia -temporal y espacial- como visitante del espacio representacional, que reconstruye arqueológicamente un lugar que ya no existe, porque Bárbula como espacio de reclusión ha desaparecido. Sitúa así a la locura en el ámbito consagratorio de una de las más prestigiosas instituciones culturales: el Museo. La locura se sacraliza, y vuelve a recuperar ese primer plano que le había otorgado Hieronymus Bosch, El Bosco, en su pintura **La extracción de la piedra de la locura** (1480-1490). Con esta acción, el artista quiere rescatar para la locura su antigua condición de elemento desestabilizador, misterioso y cósmico. La locura, como generadora de formas que nacen del interior de la naturaleza, inspiró fantásticas representaciones en la Edad Media. El título de la instalación de Téllez alude a una de esas imágenes medievales que describe la significación de la locura. A partir de esta referencia, se hace necesario revisar las diferentes connotaciones ideológicas a las que ha estado expuesta la locura como fenómeno social.

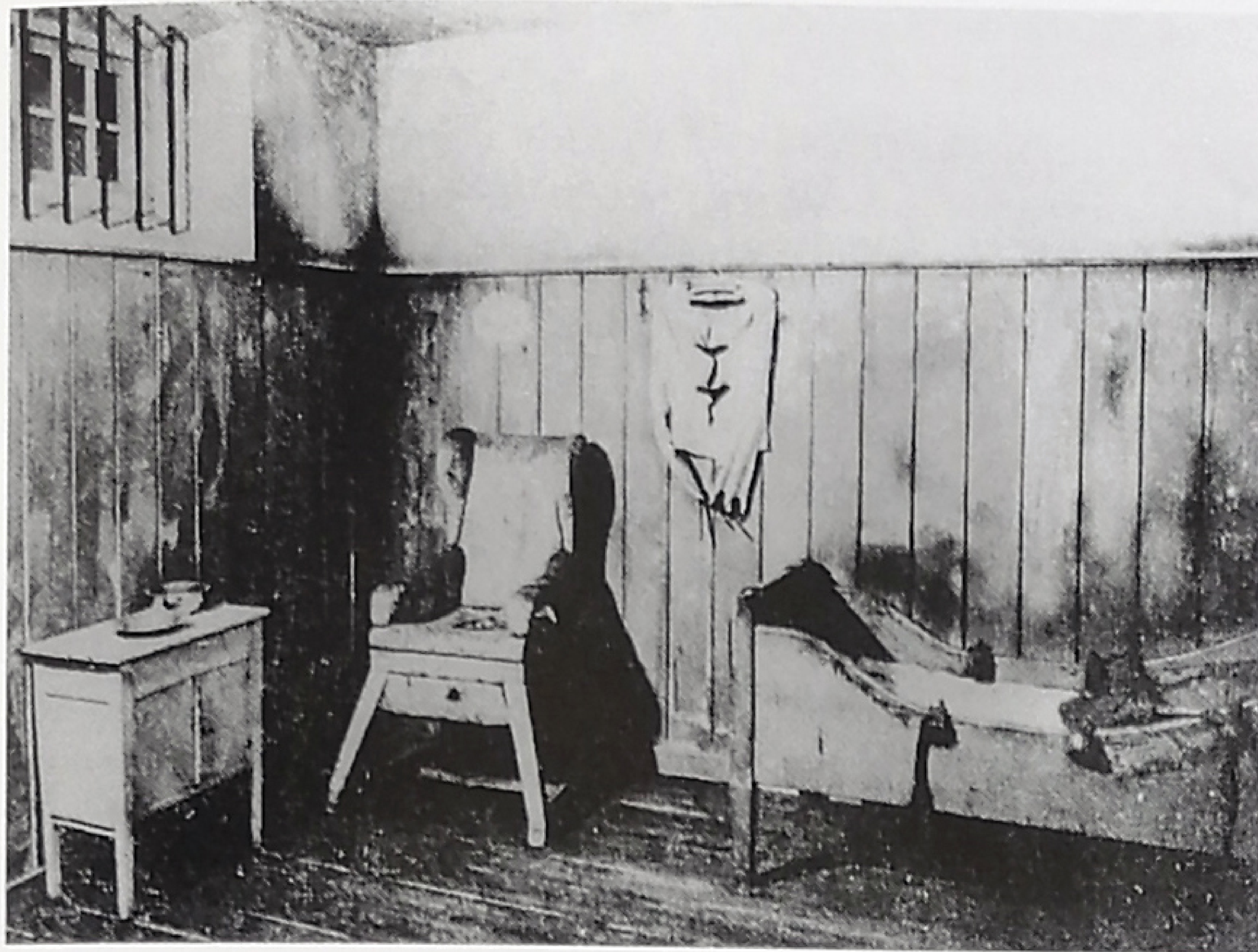
Al hacer referencia a un procedimiento medieval de curación[1], el artista nombra metafóricamente un problema de orden histórico, y a la vez propone la posibilidad de revisar los posibles procedimientos contemporáneos para *extraer* la piedra de la locura, o en términos más comunes, para curar *el mal*. Cuáles son los mecanismos que usamos? Cuál es la enfermedad? Cómo reconocerla, cómo curarla? Con esta instalación, el artista enfrenta a la sociedad de nuestra época con una locura que representa valores

By refusing to encourage a contemplative stance in the spectator, one could think that the purpose of this work is to shock the public —a strategy which has been widely employed by Avant-Garde artists, and also by orthodox psychiatry— and while not exempt from this condition, it would be more appropriate to identify an intention which goes beyond mere provocation. The purpose is to trigger a reflexive response in the spectator after having him experience the representational space both in terms of space and time. An experience that archaeologically reconstructs a place which no longer exists, since Bárbula, as place of confinement, has long-ago disappeared. Téllez thus places madness within the consecrating space of one of the most prestigious cultural institutions: the museum. Madness is is rendered sacred, and comes back into the spotlight long-ago granted by Hyeronimus Bosch, in his painting *The Cure of Folly* (1480-1490). With this action, the artist wants to restore madness to its ancient status as a mysterious and cosmic agent of destabilization. In the Middle Ages, madness, as begetter of forms that spring forth from within nature, inspired fantastic representations. The title of this installation is an allusion to one of these medieval images describing the meaning of madness. Parting from this reference, it is necessary to revise the different ideological connotations to which madness, as a social phenomenon, has been exposed.

In making reference to a medieval healing procedure[1], the artist metaphorically poses a problem of historic order, and at the same time proposes the possibility of revising the contemporary procedures for the extraction of this "stone of insanity", or to put it more simply, to cure the ailment . By calling into question the mechanisms employed, the illness, the diagnosis, and the cure, in this installation the artist confronts the society of our time with a madness that is representative of positive and creative values. In

[1] Se pensaba que existía una piedra o cálculo localizado en el cerebro, el cual podía ser extraído quirúrgicamente para curar así el mal. Aunque este método aparece descrito en diversas pinturas, aparentemente tenía más valor simbólico que práctico.

It was then thought that there existed a stone, or calculus inside the brain, which could be surgically removed to cure the patient of his illness. Although this procedure is depicted in diverse paintings, it was apparently more of symbolic than of a practical value.





◁ Modelo de una antigua silla basculante en el Hospital Birgittas; Vadstena
Reproducción Orlando D'Elia (tomada de John G. Howells, Op. cit., p.232)

△ Celda de un paciente, cerca de 1830, en Dinamarca
Reconstrucción de la exposición
Københavns kommunes Sindssygevaesen
Reproducción Orlando D'Elia (t Ibídem)

▷ Recipientes para droga usados cerca de 1800
Reproducción Orlando D'Elia (tomada de Denis Leigh: **The historical of British Psychiatry**, Pergamon Press, Londres, 1961, Volumen 1, p. 81)

positivos y creativos. En la sana aceptación de esta condición, el individuo podría integrar a su vida aspectos vitales que se han perdido con la sostenida búsqueda de un orden racional y el consecutivo rechazo a todo conocimiento de la realidad que no se ajuste a ello.

the sane acceptance of this condition, the individual could integrate into his life vital aspects which have been lost amidst the constant search for a rational order and the resulting refusal of all perception of reality that does not adjust to this.

Conciencias de la locura y el confinamiento

Consciences of madness and confinement

En la Edad Media, la locura formaba parte de las doce dualidades del alma humana[2], pero se convirtió también en el mayor vicio de los hombres. El loco es un personaje importante que irrumpe en la literatura y en la iconografía del siglo XV. Aunque la imagen de la *Nave de los locos* es literaria, existen datos que confirman el empleo de barcos para transportar a grupos de insensatos de diferentes lugares. Este tipo de expulsión asume carácter ritual, pues los desterrados quedan a merced de su destino. Para El Bosco y su época, la locura forma parte de un misterio cósmico, que está más allá del control humano. La locura representa una presencia amenazante que proviene de las profundidades abismales del mundo; es algo fascinante y se la puede asociar con el misticismo exacerbado cuando se renuncia a todo lo material para entregarse, en una actitud casi delirante, al mundo espiritual de Dios. **La extracción de la piedra de la locura**, de El Bosco, se acerca a esta concepción enigmática. La pintura se define con la inscripción: «Maestro, opéreme enseguida; mi nombre es Lubbert Das». Esta obra plantea una posición irónica frente al tema, en primer lugar porque la escena está enmarcada en un espacio paisajístico, fuera del contexto apropiado de cualquier intervención médica. El cirujano se representa como posible farsante porque aparece coronado por un embudo, cuando debería estar identificado con el birrete de doctor. Además, mediante la operación se extrae de la frente del

In the Middle Ages, madness was part of the twelve dualities of the human soul[2], but it soon became the gratest vice of men. The madman is an important character who will make his appearance in the literature and iconography of the XVth century. Although the image of the *Ship of Fools* is a literary one, there exist facts that confirm the use of ships to transport groups of mentally ill people from different places. This type of expulsion takes on a ritual connotation, for the banished are left to their fate. For Bosch and his time, insanity is part of a cosmic mystery, which is beyond human control. Madness represents a menacing presence that comes from the abysmal depths of the world; it is fascinating and can be associated to the exacerbated mysticism of material renunciation and the almost delirious attitude of devotion to the spirirual world of God. Bosch's *Cure of Folly* comes close to this enigmatic conception. The painting bears the following inscription: "Master, operate me at once; my name is Lubbert Das". This work establishes an ironic position in regard to the issue, firstly because the scene is set in a landscape, out of the appropriate context for any surgical intervention. The surgeon is represented as a possible charlatan because he appears crowned by a funnel, when the appropriate headdress would be a doctor's cap. Moreover, in the course of the operation, a flower is extracted from the patient's head, not the expected "stone of evil". The flower, similar to the one that

2 (Fe e Idolatría, Esperanza y Desesperación, Caridad y Avaricia, Castidad y Lujuria, Prudencia y Locura, Paciencia y Cólera, Dulzura y Dureza, Concordia y Discordia, Obediencia y Rebelión, Perseverancia e Inconstancia).

(Faith and Idolatry, Hope and Desperation, Charity and Avarice, Chastity and Lust, Prudence and Madness, Patience and Wrath, Tenderness and Harshness, Concord and Discord, Obedience and Rebellion, Perseverance and Inconstancy).

lies on a nearby table, appears to be a lily and could be associated to a state of enlightment and surrender to divine will, according to the different connotations given to this flower during the Middle Ages. The operation is observed by a monk and a woman. This woman has a closed book on her head, and a rosary hangs from her waist. It is possible that she simbolize Science, who patiently observes while keeping her secrets. It would seem that, with this representation, the intention is to point out that true stupidity lies at the heart of those who claim to possess wisdom and who endeavour to cure madness with inadequate procedures.

During the XVIth century, madness undergoes a change of meaning to become a problem of strictly moral order, because it is conceived as a dimension that lies in the will of the individual. The tragic and critical elements are separated. "On the one hand, Bosch, Brueghel, Thierry Bouts, Dürer, and all the silence of the images. It is in the space of pure vision where insanity deploys its powers. Phantoms and menaces, pure appearances of the dream and secret destiny of the world (...) On the other hand, with Brant, with Erasmus, with all the humanistic tradition, insanity is trapped within the universe of discourse. There it is refined, made more subtle, and likewise disarmed. (Foucault, 1994: 49, T.1).

In the understanding of the history of madness as a cultural phenomenon, Foucault indicates different types of consciousness that determine its complex physiognomy: critical, practical, enunciative, and analytical. Even though each one of them is autonomous, they have been in constant interaction since the Renaissance, giving hue to the characteristics of different historical moments.

Critical consciousness conceives madness as a will capable of continuous elucidation, from an

paciente una flor y no así la piedra del mal. La flor, semejante a la que reposa sobre la mesa, parece ser un lirio y podría asociarse a un estado de iluminación y de entrega a la voluntad divina, según las connotaciones que recibía esta flor durante la Edad Media. La intervención está custodiada por un fraile y una mujer. Esta última exhibe un libro cerrado sobre su cabeza y un rosario que cae desde su cintura. Es posible que ella simbolice la actitud de la Ciencia, que observa pacientemente mientras conserva sus secretos. Pareciera que, con esta representación, se quisiera señalar que la verdadera necedad es la de aquellos que pretenden tener el saber y proceden a curar la locura con herramientas inadecuadas.

En el siglo XVI la locura cambia de significado y se convierte en un problema de estricto orden moral, porque se la concibe como dimensión que reside en la voluntad de cada hombre. Se separan el elemento trágico y el elemento crítico. «De un lado El Bosco, Brueghel, Thierry Bouts, Durero, y todo el silencio de las imágenes. Es en el espacio de la pura visión donde la locura despliega sus poderes. Fantasmas y amenazas, apariencias puras del sueño y destino secreto del mundo (...) Del otro lado, con Brant, con Erasmo, con toda la tradición humanista, la locura queda atrapada en el universo del discurso. Allí se refina, se hace más sutil y asimismo se desarma» (Foucault, 1994: 49, T.I).

En la comprensión de la historia de la locura como fenómeno cultural, Foucault señala diferentes tipos de conciencia que determinan su compleja fisonomía: crítica, práctica, enunciadora y analítica. Aunque cada una de ellas es autónoma, interactúan desde el Renacimiento, tiñendo las características de diferentes momentos históricos.

La *conciencia crítica* concibe la locura como una voluntad capaz de estar en continuo desdoblamiento, desde una primera posición de

conciencia de sí misma, para después adentrarse en su propia oscuridad y asumir su nuevo surgimiento. Esta condición sólo es posible porque está apoyada en la razón. Toda razón tiene su locura y toda locura tiene su razón; cada una funda a la otra.[3] Desde el siglo XVI se privilegia esta experiencia dialéctica. Erasmo, por ejemplo, en su **Elogio de la locura** (1509) asume la voz femenina y ambigua de la locura para desenmascarar críticamente los valores morales imperantes en la sociedad de su tiempo, que sosteniéndose en los excesos producidos por la arrogancia del saber, tergiversan los postulados humanistas, ofreciendo constantes contradicciones entre apariencia y verdad. Erasmo se pregunta: «Por qué las Sagradas Escrituras atribuyen al pobre de espíritu, al bobo, al loco la pureza de alma y no al sabio?» (Erasmo, 1992: 132). Y más adelante, refiriéndose a San Pablo, cuando éste se dirige a los corintios, señala: «Demasiado sabía el apóstol que los mentecatos gozan del privilegio de ser los únicos que pueden decir la verdad sin ofender».

La *conciencia práctica* es la que realiza una diferencia entre la locura y la razón, según la pertenencia a una u otra dimensión. Ya no hay reversibilidad. Pero la condición otra de la locura está determinada por el grupo social dominante que se sabe portador de la razón. «La conciencia práctica de la locura, que parece no definirse más que por la transparencia de su finalidad, es sin duda la más espesa, la más cargada de antiguos dramas en su ceremonia esquemática» (Foucault, 1994: 261, T.I).

La *conciencia enunciadora* de la locura es el reconocimiento perceptivo que se hace de esta condición, sin implicar juicios valorativos. Es una acción que exige un conocimiento previo -por relación u oposición- y conlleva el intento de dominio de la locura.

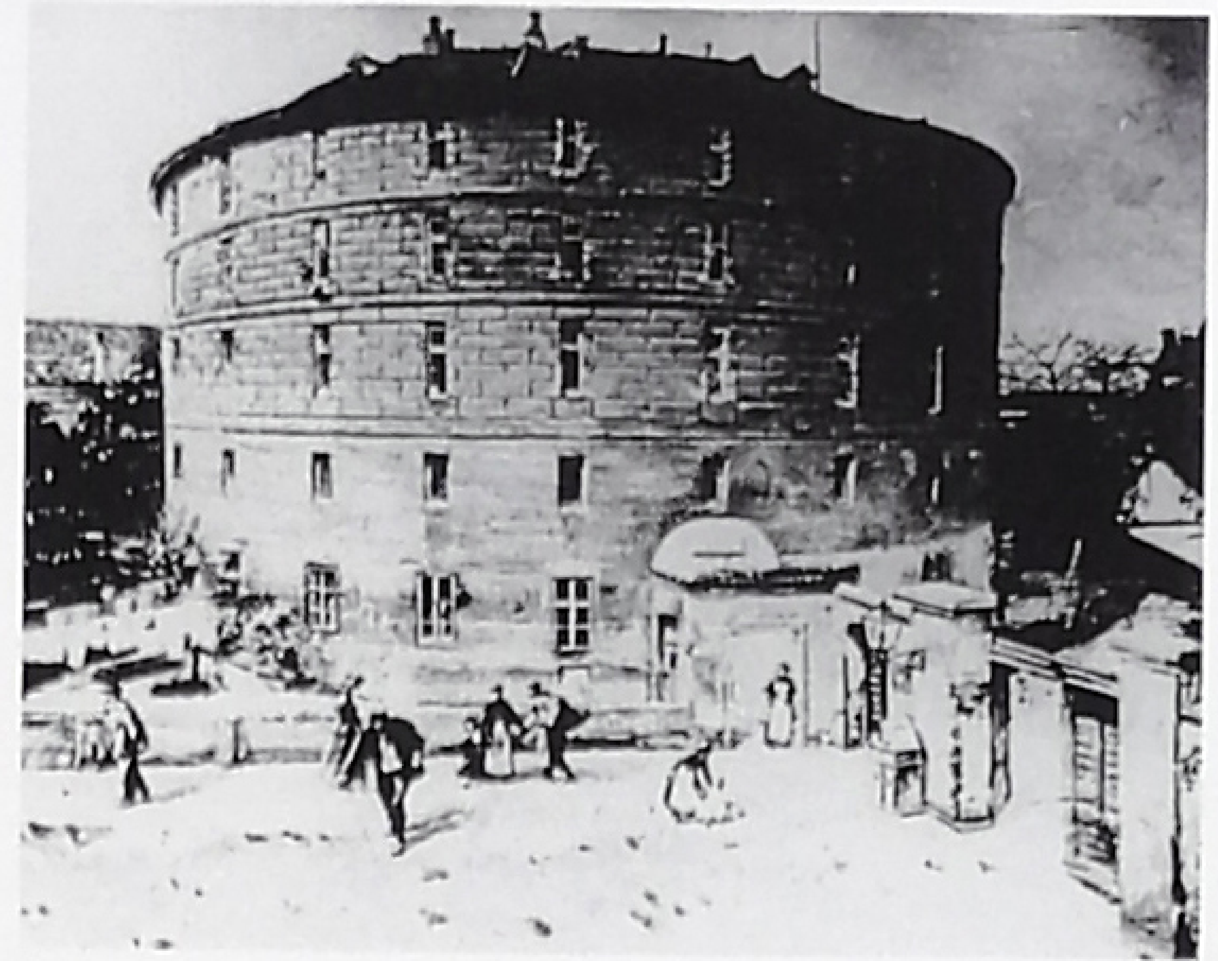
initial position of self-consciusness, to then delve into its own darkness and undertake its own revival. This state is only possible because it is based on reason. All reason has its madness and all madness has its reason; each one lays the foundations of the other[3]. From the XVIth century onwards this dialectic experience has been favored. Erasmus, for instance, in his Praise of Madness of 1509, takes on the feminine and ambiguous voice of madness to critically expose the dominating moral values of his time, which sustained by the excess produced by the arrogance of knowledge, distort the humanist postulates, offering constant contradictions between truth and appearance. Erasmus asked himself: "Why do the Holy Scriptures ascribe purity of soul to the poor-spirited, to the fool, to the madman and not to the wise?" (Erasmus, 1992: 132). And further on, when referring to Saint Paul, as he addresses himself to the Corinthians, Erasmus says: "The apostle knew too well that fools had the privilege of being the only ones who could say the truth without offending".

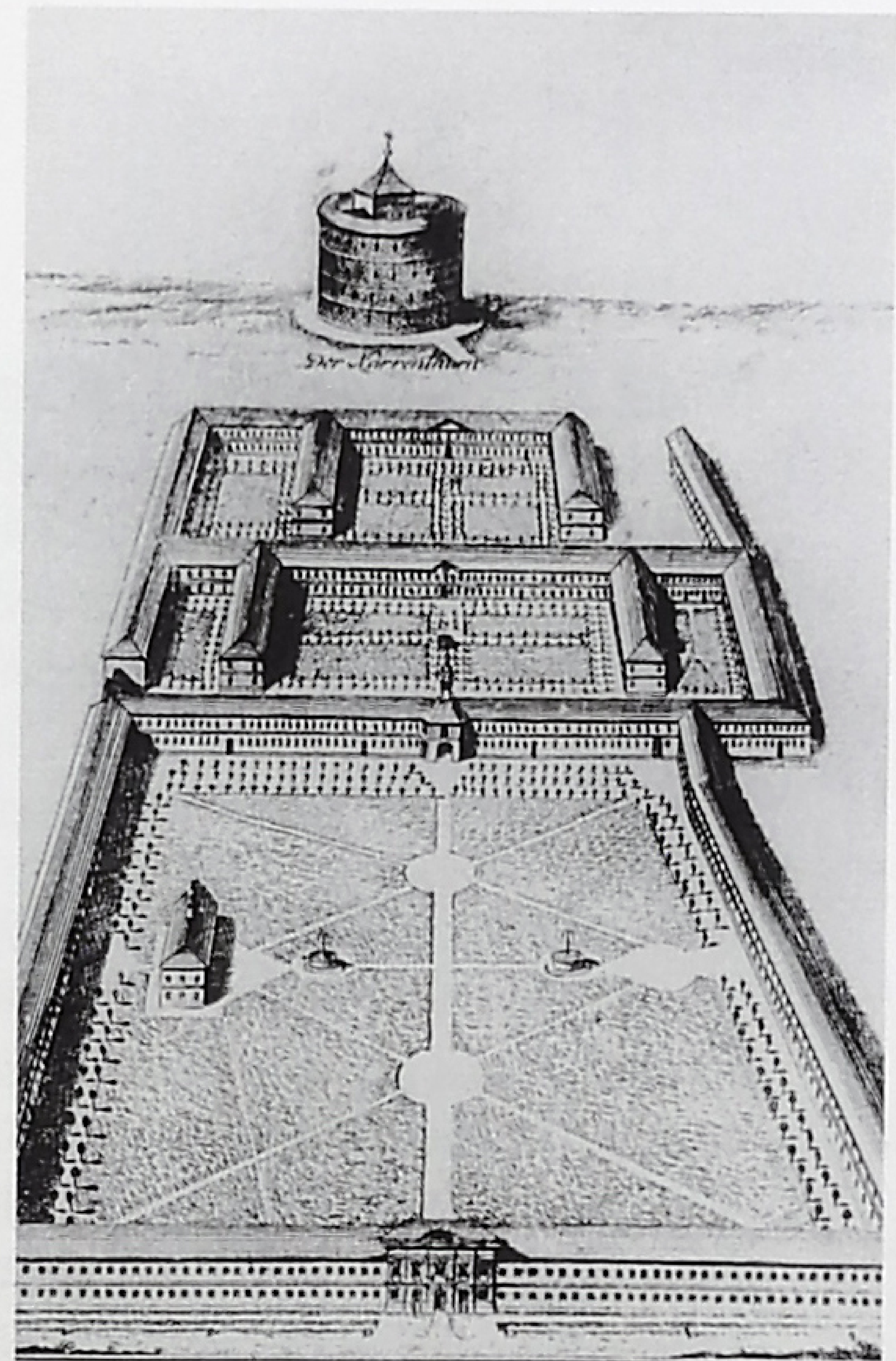
***Practical* consciousness is that which makes a difference between madness and reason. Reversibility no longer exists. But the *other* condition of madness is determined by the dominating social group which knows itself to be the bearer of reason. "The practical conscience of madness, which does not seem to define itself but for the transparency of its aim, is without doubt the deepest one, the most charged with ancient drama in its schematic ceremony" (Foucault, 1994: 261, T.1).**

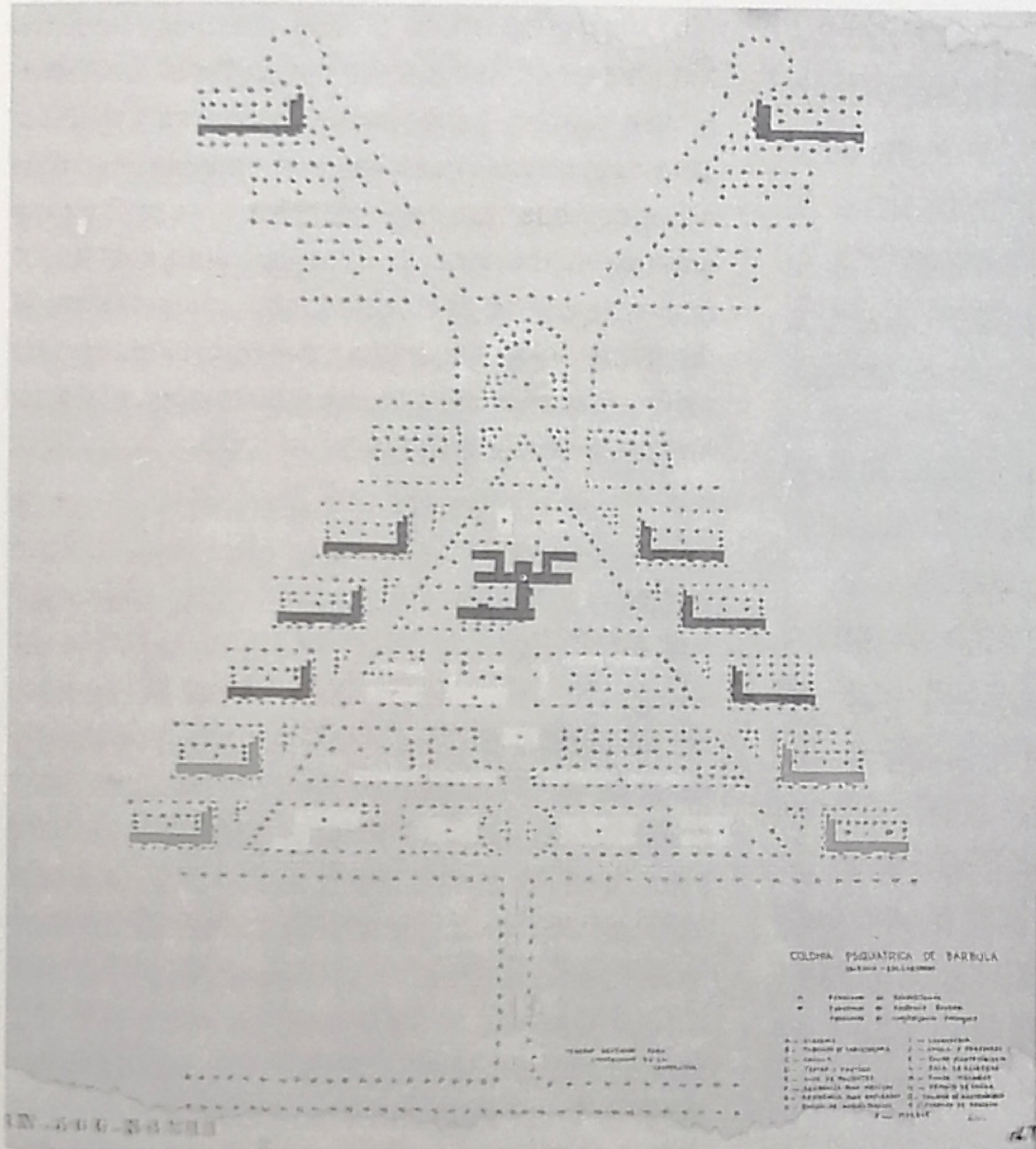
The enunciative consciousness of madness is the perceptive acknowledgment of this condition, without the implication of judgements of value. It is an action that demands a previous knowledge either by relation or by opposition- and implies the attempt of dominating madness.

[3] Así se afirma la existencia de una locura razonable y desenmascaradora -como en Erasmo-. La conciencia de la locura puede no ser evidente y asumirse como enmascaramiento de la locura. En muchas obras de teatro, por ejemplo, el loco asume una postura crítica, como la voz capaz de denunciar abiertamente una verdad que él posee, quedando protegido por su particular condición. La locura representa un saber secreto.

Thus the existence of a reasonable and revealing madness is established -as in Erasmus. Awareness of madness cannot be evident and assumed as an unmasking of madness. In theater, for example, the madman assumes a critical posture, as the voice capable of openly proclaiming a truth that he possesses, under







◁ Plano original de la Colonia Psiquiátrica de Bárbula, Valencia
Fotografía Jesús García

△ Acuarela de autor anónimo que muestra una vista de la Narrenturm, construcción más conocida como la Torre de los locos, Viena.
Reproducción Orlando D'Elia (tomada de Mit Beiträgen von y otros: **Zur Geschichte der psychiatrie in Wien Psychiatry in Vienna**, Christian Brandstätter Verlag & Edition, Viena, 1983, p. 32)

△ Prospecto del Nuevo Hospital General de Viena, inaugurado por el emperador Joseph II, en 1874. La Tollhaus (Casa de los locos), ubicada al fondo del plano, fue la primera institución médica europea destinada exclusivamente al cuidado de pacientes mentales. Esta vista muestra la separación de la Tollhaus respecto a las otras edificaciones.
Reproducción Orlando D'Elia (tomada de Mit Beiträgen von y otros, Op. cit, p. 29)

Durante el siglo XVII y hasta fines del siglo XVIII coexisten la conciencia crítica y la práctica, pero como dominios autónomos. La experiencia práctica denuncia y excluye a la locura: todo rechazo a la verdad de la razón, así como el no control de las pasiones, se convierte en signo de abandono moral y queda signado por la reclusión. Paralelamente, la conciencia crítica concibe a la locura como una dimensión positiva que trata de crear un espacio para su verdad.

Bajo el impulso de la conciencia práctica, a principios del siglo XVII se crea el confinamiento como institución que resguarda un orden económico-social.[4] El loco queda asociado al vago porque ha roto las fronteras del orden burgués, fundado en la ética del trabajo. Surge así la imagen de *otro* mundo que, bajo el rostro de la ociosidad, pone en peligro el bienestar público. El internado es tratado como sujeto moral y ya no cuenta con la tradicional condición sagrada que le otorgaba la trascendencia imaginaria de la locura. Estamos frente al nacimiento de una nueva sensibilidad social que es capaz de identificar a *Otro* para desterrarlo. Foucault nos recuerda que en la Edad Media el gran pecado era la Soberbia mientras en el siglo XVII es la Pereza. Este desplazamiento de los significados sociales responde a la instauración de la noción ética del trabajo, que impulsa la rehabilitación de aquellos que no se ajustan a la moral laboral.

La *conciencia analítica* de la locura surge de la estructura social dominante y permite un conocimiento objetivo de su posible fisonomía, aunque ilusorio pues es imposible abarcarla como un todo. Desde esta óptica, la locura se convierte en un objeto más de conocimiento. En los siglos XIX y XX, predomina la conciencia analítica y las demás maneras de ver la locura quedan relegadas a emerger periódicamente desde la sombra, en diferentes formas culturales, sobre todo literarias.

[4] En 1656 se decreta la fundación del Hospital General de París, que se va a ocupar de controlar la vagancia y todas aquellas posibles conductas resistentes a la integración social. Bajo una estructura jurídica, queda recluida la locura junto a una contingencia muy diversa.

In 1656 the foundation of the Hôpital General de Paris is decreed, this hospital will control vagrancy and all those other behaviours which resist social integration/resistant to social integration. Madness/insanity is thus confined, under a juridic structure, along with a very diverse contingency. the protection of his own condition. Madness represents a secret knowledge.

During the XVIIth century until the end of the XVIIIth century, the critical and practical consciousnesses coexist, but as autonomous domains. Practical experience denounces and excludes madness: all rejection of the truth of reason, as well as the control of passions, it becomes a sign of moral abandon and is sanctioned with confinement. At the same time, the critical consciousnesses conceives madness as a positive dimension which attempts to create a space for its truth.

Under the impulse of that practical consciousnesses, during the early XVIIth century confinement is estaplished as an institution that safeguards a certain socio-economic order[4]. The madman is now associated to the vagrant because he has transgressed the boundaries of *bourgeois* order, based on the ethics of labor. In this way the image of the *other* world arises, which under the mask of idleness, endangers public welfare. The inmate is treated as a moral subject, and can no longer rely on the sacred condition formerly bestowed on him by the imaginary transcendence of madness. We are now face to the birth of a new social sensibility, capable of identifying the *Other* in order to banish him. Foucault reminds us that the greatest sin during the Middle Ages was Conceit, while in the XVIIth century, it was Sloth. This shift in social meaning responds to an establishment of the ethical notion of labor that encourages the rehabilitation of those who do not adjust to the morals of labor.

The *analytical* consciousnesses of madness arises from the dominating social structure and allows for an objective knowledge of its possible physiognomy, albeit an illusory one since it is impossible to apprehend it as a whole. From this perspective, madness becomes another object of study. During the XIXth and XXth centuries, the analytical consciousnesses prevails while all the other ways of appraising madness are cast aside only to periodically

reemerge from the depths, through the different cultural forms, especially literary ones.

During the early XIXth century, houses of confinement are destined for the seclusion of the mentally ill. The reform undertaken by Philippe Pinel —who raises the question of bodily humors and unchains the french inmates— and Samuel Tuke —with the therapeutical establishment of retirement in England— set the bases so as to have the consciousnesses of madness shift to an analytical vision. With the birth of a theoretical nature and concrete space of the asylum, which takes on a therapeutic value, madness will from then on count on its own space of freedom. Foucault states that confinement and the medical study that objectifies madness are irreconciliable, since they separate madness from that which it is able to reveal about itself, inasmuch as it is conceived as a mentall illness and thus loses its character of cultural alienation. Madness cannot show its diverse faces and is doomed to speak about itself, in terms of the *other* who has designated it. The freedom of madness, formerly of a juridic order, is now related to its own nature —as an alteration of reason. The ambiguity of contemporary thought is founded upon this contradiction, which is that of a liberty which is condemned *a priori*. Under the statute of the knowledge of human nature itself, madness becomes a contemplated object or form. "From then on there will be a public and institutional domain over the private consciousnesses of madness (:166, T.II). In the realm of the private, madness would inhabit the dimension of pure imagination, of that which is secret, of error and delirium; on the other hand, madness is that which is senseless and perilous to society. The modern world strives to have madness treated in objective and concrete terms, but it cannot deal with its dramatic experience.

A principios del siglo XIX las casas de confinamiento quedan destinadas a la reclusión de los enajenados mentales. La reforma realizada por Philippe Pinel -quien cuestiona la problemática de los humores corporales y desencadena a los reclusos franceses- y Samuel Tuke -con la instauración terapéutica del retiro en Inglaterra- sienta las bases para que la conciencia de la locura se desplace hacia una visión analítica. Con el nacimiento de una naturaleza teórica y el espacio concreto del asilo, que asume un valor terapéutico, la locura va a contar con un espacio propio y de libertad. Foucault plantea que el internamiento y el estudio médico que objetiviza la locura, son irreconciliables porque separan a la locura de lo que ella misma puede mostrar de sí, en la medida en que es concebida como enfermedad mental y pierde entonces su carácter de alienación cultural. La locura no puede mostrar sus diversos rostros y está condenada a hablar de sí misma, desde la visión de otro que la designa. La libertad de la locura, que antes era de orden jurídico, está ahora relacionada con su propia naturaleza -como alteración de la razón-. En esta contradicción, de una libertad que está condenada a priori, se funda la ambigüedad del pensamiento contemporáneo. Bajo el estatuto del conocimiento del hombre mismo, la locura se convierte en un objeto o forma contemplada. «En adelante habrá un dominio público e institucional de la conciencia privada de la locura» (:166, T.II). En lo privado, la locura ocuparía la dimensión de la imaginación pura, del secreto, del error y del delirio; en cambio, desde lo público, la locura es lo insensato y peligroso para la sociedad. El mundo moderno hace esfuerzos para que la locura sea tratada en términos objetivos y concretos, pero no puede resolver su experiencia dramática.

El mundo de los objetos y la locura

Madness and the world of objects

La voz de la locura adquiere particular importancia en el lenguaje plástico de Javier Téllez, como impulso creativo, tema representacional y posibilidad de reflexión antropológica.

El trabajo de Téllez puede asociarse a la tradición artística venezolana emparentada con el arte objetual, más directamente con la obra de Mario Abreu, a quien admira particularmente. También manifiesta un especial interés por el arte popular y ha establecido una singular relación con el arte psicopatológico. El mismo lo ha señalado: «Siempre he estado interesado en las formas paralelas del arte. Me interesa mucho más el arte que está al margen que el oficial» (Téllez citado por Jiménez, 1993: 4-1). En una entrevista, el artista reconoce que la atmósfera psicológica que se expande desde el trabajo de su padre, el reconocido psiquiatra Pedro Téllez, ha influido en su profundo interés por el hombre y sus transformaciones. «Me interesa mucho la metamorfosis del animal con el hombre. Así como la mezcla de la agresión con la ternura que todos los hombres llevan dentro. Desde los cuatro o cinco años recuerdo haber visto locos. Muchos de mis personajes están relacionados con la locura.» (Téllez citado en S/A., 1989: 14). Los trabajos de los pacientes recluidos representan imágenes cercanas a las formas infantiles o a las particulares soluciones de los imagineros populares. Todas estas expresiones se aproximan entre sí en su tendencia a la síntesis, la preferencia por las formas sólidas y la aplicación del color con afinidades emotivas. En general, todas estas experiencias resultan muy vigorosas y significativas porque están orientadas básicamente por el impulso de la intuición. Probablemente estas referencias han guiado a Téllez desde la realización de sus primeros pasteles, que

The voice of madness acquires particular importance in the artistic language of Javier Téllez, as creative impulse, representational theme, and possibility of anthropological reflection.

The work of Téllez can be associated to the Venezuelan tradition related to object art, and in a more direct way to the work of Mario Abreu —whom he particularly admires. He also shows a special interest in folk art, and has established an unique relation to psychopathological art. Téllez has said: "I am much more interested in the art which is on the margins than in the official one" (Téllez quoted by Jiménez, 1993: 4-1). During an interview, the artist has acknowledged the influence of the psychological atmosphere that irradiates from his father's work, the renowned psychiatrist Pedro Téllez, on his profound interest in man and his transformations: "I am very interested in the metamorphosis between man and the animal. As well as in the mixture of agression and tenderness that all men bear within. I remember being in contact with the insane since I was four or five, a lot of my characters are related to madness." (Téllez in S/A, 1989: 14). The work of the confined patients represent images which are close to childish forms or the particular solutions of the folk or vernacular image-makers. All these expressions come close to each other in their tendency toward synthesis, in the preference of solid forms, and the in the use of colour guided by emotional affinities. In general, all these experiences prove to be very strong and significative, because they are basically oriented by the intuitive impulse. These references have probably guided Téllez since his first works in pastel, which

dealt with very dynamic themes both in terms of the characters portrayed as well as their formal treatment. For instance, the *Cortador de Cabezas/Head cutter*, 1989, is a figure that occupies all the representative space, creating a great curved sign —almost a graphism— holding a sword. This image is reminiscent of infantile synthesis or the ambiguity of the images made by the mentally ill; besides, the theme might seem to arise from oneiric delirium. Metamorphosis can behave as an irony toward some excesses, as in the work titled ***El animal que escupía monedas/The Animal who Spit Coins***, 1989, which represents an anthropomorphic figure posing as a dog, reminiscent of Bosch's allegories of greed.

Worthy of mention is the fact that the work of Téllez is closely related to a desire of attaining a playful attitude in front of convention: hence, his interest in the feast, the circus, the carnival, and all those spaces in which discursive forms that are not legitimized by any hegemonic order take place. But the inquiry into the forbidden or the outcast is not lacking certain irony that alludes to a moralizing stance, such as that which can be appreciated in ***Los siete pecados capitales/The Seven Cardinal Sins***, which would seem to expose the transformation or the loss of moral values in time. A contemporary perspective cannot fully apprehend its excesses and does not acknowledge its sins in these apparently distant images in time, that seem so close when one discovers the nature of the use of the objects that designate them. With this work, Téllez has tried to unmask simulacra and shed evidence on the constant polyvalence of the discursive forms.

The constant wish to recover or stamp a more permanent meaning on the image -or object- to make it capable of expressing. with imaginative

abordaban temas de mucho dinamismo, en la selección de los personajes y en el tratamiento formal. Por ejemplo, **El cortador de cabezas** (1989) es una figura que ocupa todo el espacio representativo y crea un gran signo curvo -casi un grafismo- con la espada empuñada. Esta imagen recuerda la síntesis infantil o las ambigüedades de las figuras realizadas por algunos enfermos mentales; además, el tema pareciera surgir del delirio onírico. La metamorfosis puede actuar como una ironía hacia algunos excesos, como en la obra **El animal que escupía monedas** (1989) que representa una figura antropomórfica en actitud de perro y recuerda las simbolizaciones de la avaricia realizadas por El Bosco.

Llama la atención que toda la obra de Téllez se relacione estrechamente con un deseo de acceder a una actitud lúdica frente a los convencionalismos: de ahí su interés por lo festivo, el circo, el carnaval y todos aquellos espacios en los cuales se desenvuelven formas discursivas que no acceden a la legitimación de un orden ético hegemónico. Pero la indagación en lo prohibido o marginado no carece de cierta ironía que alude a una posición moralizante, como se aprecia en **Los siete pecados capitales** (1993), que pareciera mostrar la transformación o la pérdida de valores morales en el tiempo. La mirada contemporánea no puede apreciar sus excesos y no reconoce sus pecados en esas imágenes aparentemente tan lejanas en el tiempo y que resultan tan cercanas cuando se descubre el carácter de uso de los objetos que las nombran. Con esta obra, Téllez ha intentado desenmascarar los simulacros y evidenciar la polivalencia constante de las formas discursivas.

Es constante el deseo de recuperar o imprimir un significado más permanente a la imagen -u objeto- para hacerla capaz de expresar

con vitalidad imaginativa aspectos esenciales de lo humano. Es una recuperación de una sensibilidad cercana a lo sagrado, lo cual también quedó expresado en su obra **Trobar Clus** -cantar en clave para los trovadores de la Edad Media- que ofrecía pistas para que el espectador accediera a una reflexión sobre su destino, por medio del despliegue de algunas representaciones de la baraja española. En esta oportunidad unió la imagen de la cama con la de la baraja: la cama representa nuestra vida material -el lugar concreto del sueño fisiológico- en cambio la baraja es el espacio del destino -sueño psicológico al cual se quiere acceder-. Para esa ocasión el artista expresó: «Todos somos marionetas de Dios y creemos tener una unidad dentro de nosotros, pero las circunstancias determinan nuestro porvenir» (Téllez citado por Alfonzo, 1992: 4-1).

En Téllez, lo lúdico está dado no sólo en la forma en que asume la imagen pictórica, cuando dibuja o pinta, sino también en la manera de organizarla. En algunas instalaciones introduce la alusión a la condición infantil, como se pudo apreciar en su obra **Erre encapuchado**, donde se autorrepresenta como *Carlos El Chacal*, y repite infinitamente un trabalenguas: «erre con erre cigarro, erre con erre barril...», que en principio nos confunde, porque fonéticamente asociamos el gruñido como la posible ferocidad del delincuente, pero resulta una reiteración humorística que presenta otra faceta diferente del peligroso personaje. También como un juego, en la instalación **Doppelgänger**, que presentara en la muestra colectiva de 1994, *Let the Artists Live!*, el artista recurre al voyeurismo para introducir al espectador en el mundo de lo prohibido e incita a ver furtivamente videos pornográficos que él observa mientras impasiblemente come cebollas crudas. En la habitación contigua, el público puede presenciar esta situación si introduce monedas en

vitality, essential aspects of the human. It is the retrieval of a sensibility that is close to the sacred, which was also conveyed in his work *Trobar Clus* —meaning singing in code, for the troubadours of the Middle Ages— which offered clues for the spectator to have access to a reflection on his fate, by way of the display of enlarged Spanish Card. On that occasion he merged the image of the bed with that of the card : the bed represents our material existence —the specific place where physiological sleep takes place— the card, instead, is the space of fate —that psychological sleep which we wish to enter. Téllez stated on that occasion: "All of us are God's puppets and we believe in an unity within us, but circumstances determine our fate" (Téllez quoted by Alfonzo, 1992: 4-1)

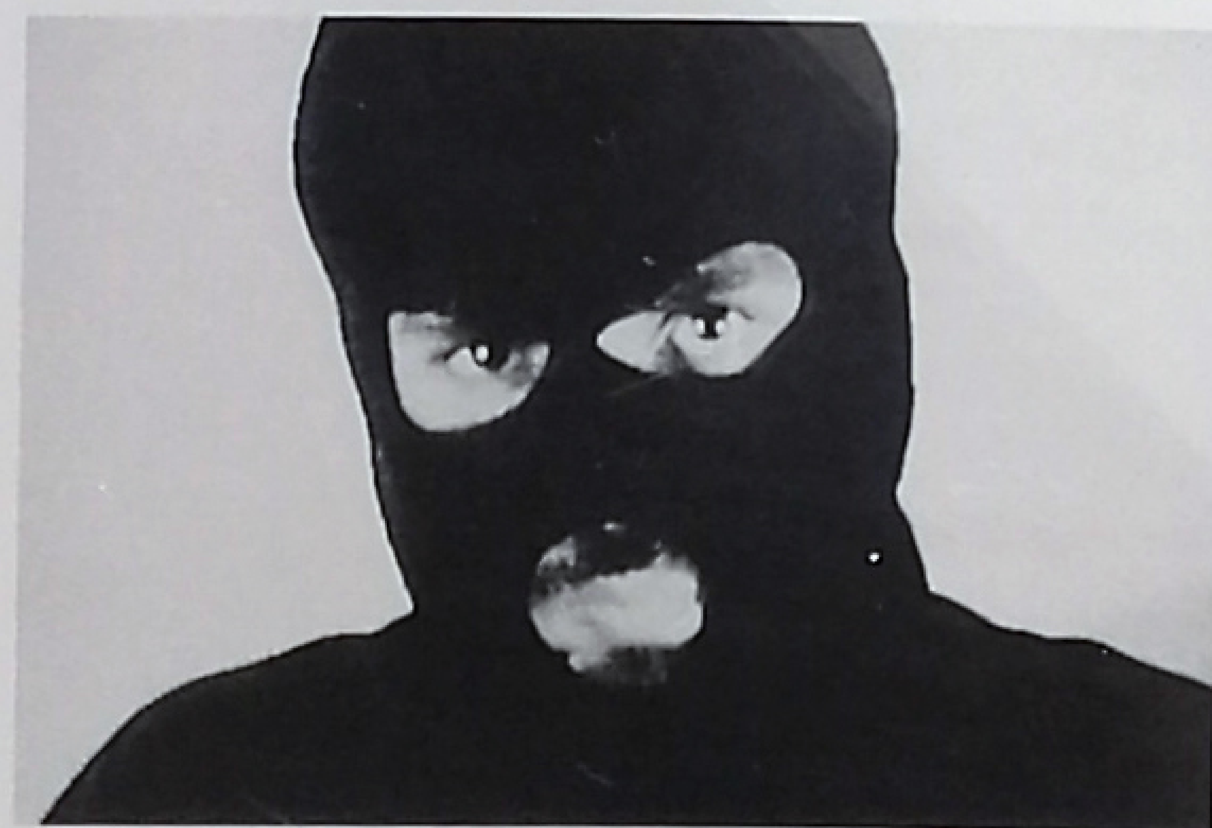
The element of play is not only given in the form taken on by the pictorial image, when he draws or paints, but also in his way of organizing it. In some of his installations he introduces the reference to childhood, as in *Autorretrato de un terrorista* (*Self-portrait of a Terrorist*), in which he represents himself as Carlos, 'The Jackal', and repeats a tongue twister *ad infinitum*: "*erre con erre cigarro, erre con erre barril ...*", which is basically mystifying because we make the phonetic association between the grunt [erre] to the possicle ferocity of the criminal, but it is, in the end, a humoristic repetition that reveals a different facet of the dangerous character [Carlos].As in a game,in his installation *Doppelgänger*, which he presented in the group show *Let the Artists Live!* in 1994, the artist resorts to voyeurism in order to introduce the spectator into the world of the forbidden and incites the public to furtively view pornographic videos, while he sits there unperturbed eating raw onions. From an adjoining

room, the public is able to take a peek only if they introduce a coin inside a slot, activating the mechanism that opens the window to the other chamber. But the public is also being observed by a surveillance camera. By way of voyeurism, the artist aims to convey the notion of the divided self of the contemporary individual in relation to the public and the private. This is reinforced by the fact that the artist employs an onion as a metaphor of the self. The title of the work is also an irony on the peep-show, because it exposes the communicational void of that situation where the observer can also be the protagonist of an illusory erotic reality. With the particular forms of his artistic language, the artist attempts to disarticulate the representations which limit the full development of the individual's affective and human capacities.

Guided by the urge to expose the ambiguity of the discourses of power, Javier Téllez has been working consciously and from an anthropological perspective, since 1993, on the subject of madness. In 1994, he presents the installation *Insane Asylum*, in which he violently states the alienation and loss of individuality of the possible patients, imprisoned inside small cages —metallic waste-buckets— stacked one over the other. And with an array of bathtubs and basins containing several naked and different-sized human figures, he alludes to the traditional notion of bathing as therapy or punishment. The reiteration of elements emphasizes the loss of singularity, and the impossibility of dialogue is made visible by the lack of physical traits of some of his characters.

una máquina que abre una ventana y permite el acceso visual. Pero el público también pasa a ser objeto de observación porque su acción es registrada por un circuito cerrado de televisión. A través del encadenamiento voyeurista, el artista quiere manifestar la condición escindida de la identidad del individuo contemporáneo en relación a lo privado y lo público. Esto se ve reforzado cuando el artista utiliza la cebolla, constituida por numerosas capas concéntricas, como metáfora del *yo*. El título señala también la ironía hacia los espectáculos conocidos como *peep shows* porque deja en evidencia el vacío comunicacional de la situación, donde el que observa puede ser también actor de una realidad eróticamente ilusoria. Con las particulares formas de su lenguaje plástico, el artista intenta desarticular las representaciones que le restringen al individuo el desarrollo pleno de sus capacidades afectivas y humanas.

Guiado por el impulso de poner en evidencia la ambigüedad de los discursos del poder, Javier Téllez está trabajando desde 1993, conscientemente y desde una perspectiva antropológica, sobre el tema de la locura. En 1994 presenta la instalación **Insane Asylum**, en la cual plantea violentamente la enajenación y pérdida de individualidad de los posibles pacientes, encerrados en pequeñas jaulas -cestas metálicas para la basura- amontonadas unas sobre otras. Además de ordenar a modo de tren, una hilera de bañeras y bacinillas que contienen numerosas figuras humanas, desnudas y de diferentes tamaños, aludiendo así a los baños de agua usados tradicionalmente como terapia o castigo. La reiteración de elementos enfatiza la pérdida de la singularidad y la imposibilidad de diálogo se hace visible por la carencia de fisonomía de la multitud de los personajes.



Su reciente exposición individual *Jonac 2001 mg*, presentada en Nueva York, ironiza sobre la ilusión de felicidad a la que se ve enfrentado el individuo con la farmacología. Téllez amplía simbólicamente la cápsula de Prozac para crear una burbuja habitable que él mismo ocupa por varios días, y juega con las palabras (Jonás+Prozac) con el fin de aludir al mito de Jonás y hacer más evidente ese falso estado de transición y éxtasis que promete instantáneamente acceder a un nuevo nacimiento.

En esta instalación, el espectador también puede espiar al artista leyendo la Biblia o intentando oir el sonido oculto dentro de un caracol marino, mientras luce un traje de astronauta, que alude a la cibernética o alta tecnología. Esta suerte de submarino ironiza las utopías futuristas
y deja en evidencia la incomunicación que sufre el creador contemporáneo, sobre todo cuando el espectador advierte un periscopio en el cual se escucha una canción de Ismael Rivera, que dice: «satélite llamando a control, no responden...»

Como posibilidad de acercamiento a la controversial cualidad de la locura, de simultánea ausencia y presencia discursiva, el artista selecciona el Hospital Psiquiátrico de Bárbula Doctor José Ortega Durán, fundado en 1951. Basándose en los nuevos conceptos terapéuticos, este establecimiento asumió la forma de colonia psiquiátrica en los terrenos de la hacienda de Bárbula, que ofrecía un espacio particularmente favorecido por las bondades de la naturaleza local.

El Hospital de Bárbula fue pionero en América Latina por la disposición de abordar los nuevos tratamientos médicos basados en la orientación psicofarmacológica -desarrollada desde los años 50- y como modelo estructural basado en el espíritu de humanizar la vida de los enfermos recluidos en un sistema de semi-libertad, de amplia organización

His recent exhibition *Jonac 2001mg*, in New York, is an irony on drugs' promised illusion of happiness. Téllez symbolically enlarges the Prozac capsule to create an inhabitable bubble that he himself occupied during some days, and plays with words to remind us of the myth of Jonas, and to make all the more evident that false state of transition and ecstasy that instantly promises access to a new birth.

In this installation, the public can also spy on the artist as he reads the Bible or tries to listen to the sound of a seashell, while wearing a space suit, that alludes to cybernetics or hich tech. This submarine of sorts is an irony on the futurist utopias and is also an allusion to the incommunication that contemporary artists are often prey to, particularly in the periscope from which comes the sound of an Ismael Rivera song that says: "satélite llamando a control, no responden ..."("Satellite to ground control, no response ...")

As a possibility of approaching the controversial quality of simultaneous absence and discursive presence of madness, the artist has chosen the psychiatric Hospital of Bárbula "Doctor José Ortega Durán", founded in 1951. Based on new therapeutic theories, this institution was established as a psychiatric colony, located within the estate of the Hacienda de Bárbula, a space particularly favored by nature.

The hospital at Bárbula was a pioneer in Latin America because of its willingness to undertake new medical treatments based on a farmacopsychological orientation —developed since the 1950's— and as structural model based on the humanization of the life of the patients, confined within a







◁ Javier Téllez
Erre encapuchado, 1995
Video-instalación
170 x 75 x 75 cm
I Salón Pirelli de jóvenes artistas
Museo de Arte Contemporáneo
de Caracas Sofía Imber
Fotografía Elena Andrés

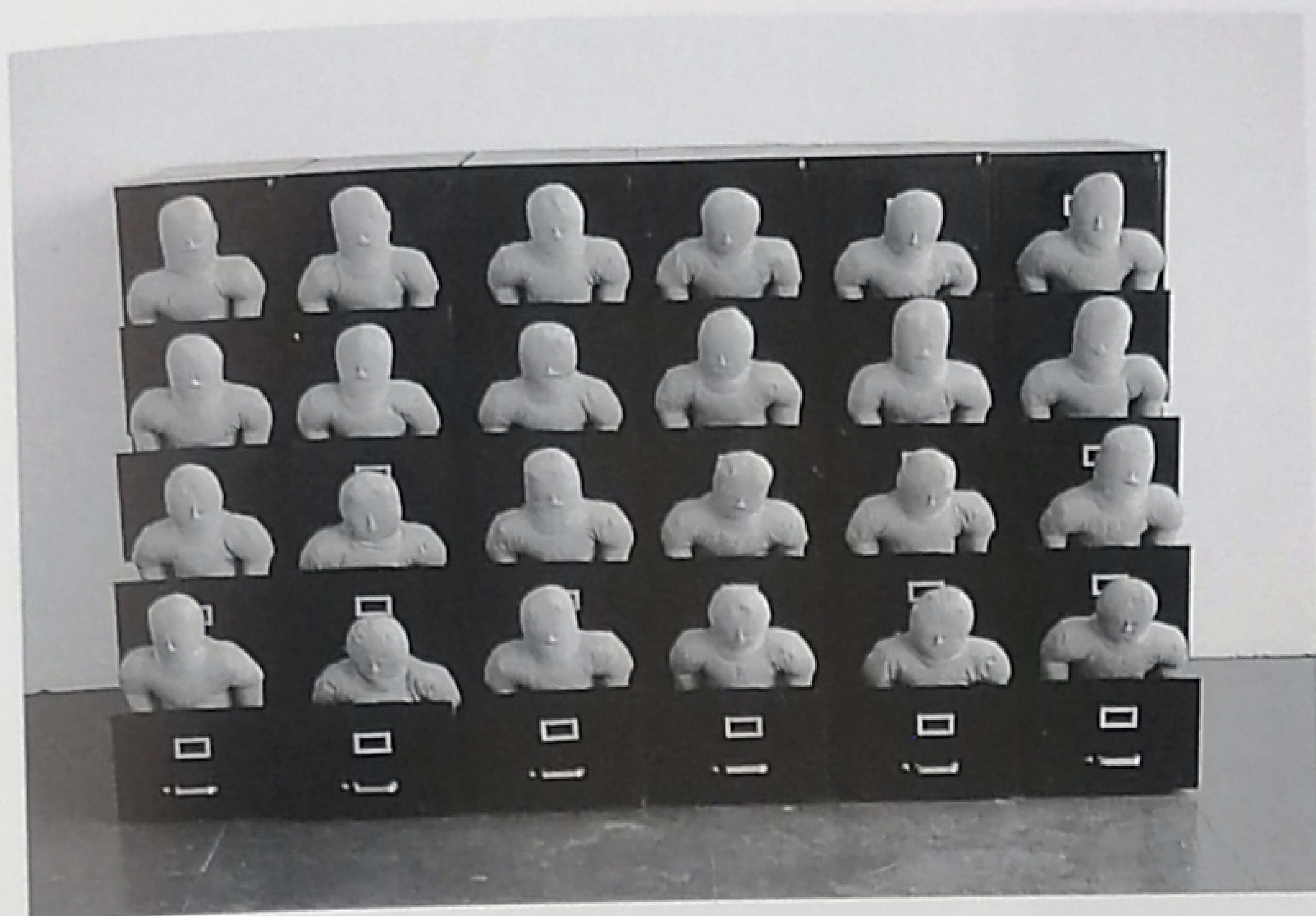
△ Javier Téllez
Trobar clus, 1992
Instalación
Medidas variables
Exposición individual, Sala RG, Caracas
Fotografía Carlos Germán Rojas

▷▷ Javier Téllez
Doppelgänger Peepshow, 1994
Video-instalación
Medidas variables
Exposición colectiva *Let the Artists Live!*
Exit Art, Nueva York
Fotografía Elena Andrés





Javier Téllez
Insane Asylum, 1994
Instalación
Medidas variables
Exposición colectiva del National and International Studio Program 1993-1994, presentada en P.S.1. Museum, The Institute of Contemporary Art, Nueva York
Fotografía Elena Andrés

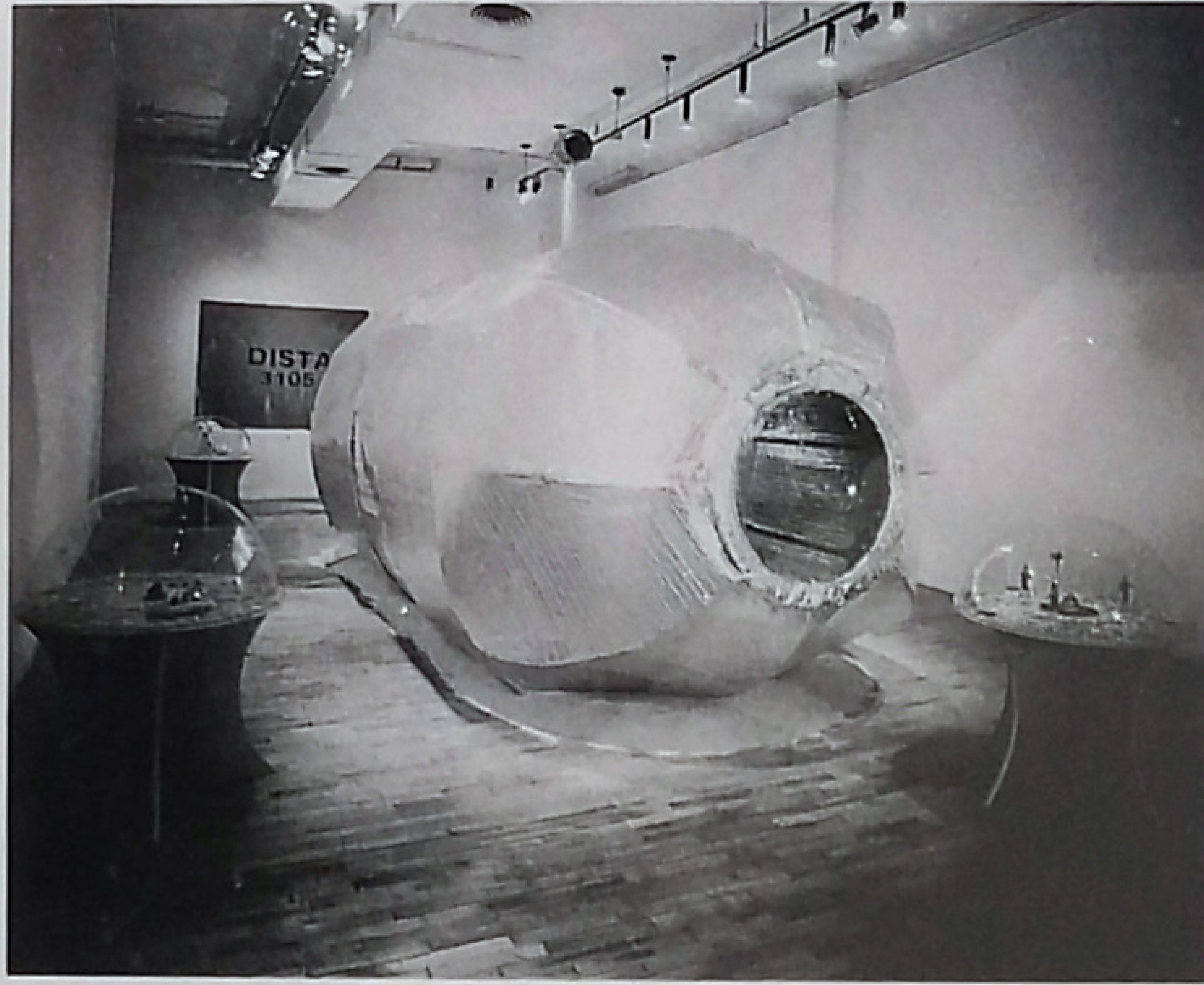


semi-liberty system, of a wide medical and spatial organization that rendered possible a particular relation among patients and with their habitat. Worthy of mention, in the hospital's history, is the creation in 1968 of the Psychopathologic Art Workshop, which, until recently, was devoted to occupational therapy and served as space of sociabilization and creative expression. On this occasion, a sampling of the works made by some of the patients will be on display, such as the *piñatas* in the image of medication, as well as the videos that show them at work on their creative activities.

In the present, Bárbula no longer houses a psychiatric hospital, and has bequeathed its spaces to the Health Sciences Faculty of the University of Carabobo. This responds to the change of pattern in psychiatric treatment, which is increasingly oriented toward preventive treatment and ambulatory consultation. Many patients were released, but those considered chronical cases (around 300), were transferred to the San Marcos de León asylum in Potrerito, Nirgua, and some rural colonies. A ward for acutely ill patients will be conditioned at the Bárbula site, as well as a Center for Mental Health. Face to the experience of confinement , these new criteria seem to open new perspectives in regard to the treatment of the patient as a true social subject, in need of insertion into a world of real affections. But the present state of contemporary societies —the increasing lack of space and material resources— do not seem to favor the healthy insertion of patients into family life, which could in turn generate new social problems. Both the traditional spaces of confinement as well as the new possibilities that medical science attempts to establish, do not seem to offer solid solutions.

médica y espacial, que posibilitaba una particular relación de los pacientes entre sí y con su hábitat. A lo largo de la historia del hospital, destaca la creación del Taller de Arte Psicopatológico, en 1968, que bajo el espíritu de la terapia laboral, funcionó como espacio de sociabilización y expresión creativa, hasta hace pocos meses. En esta ocasión se pueden apreciar ejemplos de los trabajos realizados por algunos pacientes, ciertos dibujos y pinturas así como las piñatas que representan psicofármacos, además de los videos que los presentan en plena actividad creativa.

Actualmente Bárbula ha perdido su condición de hospital psiquiátrico para ceder sus espacios a la Facultad de Ciencias de la Salud, de la Universidad de Carabobo. Este hecho responde a los cambios de patrones que se han efectuado en relación al tratamiento psiquiátrico, que cada vez se orienta más hacia la atención preventiva y la consulta ambulatoria. Muchos pacientes fueron dados de alta, pero aquellos considerados crónicos (alrededor de 300), fueron transferidos al Sanatorio San Marcos de León, en Potrerito, Nirgua, así como a algunas colonias rurales. En Bárbula quedará habilitado un pabellón para enfermos agudos así como un Centro de Salud Mental. Frente a la experiencia del confinamiento, estos nuevos criterios parecen abrir otras perspectivas en cuanto a las consideraciones del paciente como verdadero sujeto social, que requiere insertarse en un mundo de afectos reales. Pero las actuales condiciones de las sociedades contemporáneas -la cada vez menor disposición de espacios y recursos materiales- parecen no favorecer la reinserción de los pacientes a una vida familiar sana y es posible que el regreso al hogar genere nuevos problemas sociales. Tanto los espacios convencionales de reclusión como las nuevas posibilidades que se propone alcanzar la medicina, parecen no ofrecer aún soluciones afectivamente sólidas.



1

La instalación de la locura

The Installation of Madness

Como espacio de confinamiento, Bárbula le permite a Javier Téllez cuestionar los discursos del saber y en este sentido, la locura -como la delincuencia y otros espacios marginales- es una dimensión social que encarna un lenguaje fuera del orden de la ley. La locura representa uno de los espacios del deseo que no puede legitimarse como discurso -medio por el cual se dice algo y también el cuerpo de aquello que se quiere poseer- porque no corresponde a las reglas de la dimensión institucional de la verdad.

Siguiendo la línea recta de la razón, después de convertirse en el discurso de un *Otro* enajenado de lo social, proscrito por no ajustarse a los valores morales, la locura es asumida sólo como enfermedad mental. Nuestra concepción actual de la locura resulta ser el producto de la visión clásica que centró el conocimiento en la voluntad del hombre y le negó a la locura su carácter sagrado. Es posible que la locura aún aceche sobre nosotros, pero tal vez como una manera de integrar aspectos vitales al conocimiento y superar la dicotomía razón-sinrazón, que ha contribuido a oscurecer la naturaleza del hombre. Foucault ya lo percibe cuando señala que «...en los hospitales la farmacología ya ha transformado las salas de agitados en grandes acuarios tibios. Pero por debajo de esas transformaciones y por razones que parecen ajenas a ellas (al menos para nuestra mirada actual), está produciéndose un *desenlace*: locura y enfermedad mental deshacen su pertenencia a una misma unidad antropológica. Esta misma unidad desaparece con el hombre, postulado pasajero. La locura, halo lírico de la enfermedad,

As space of confinement. Bárbula allows Javier Téllez to question the discourses of knowledge and in this sense, madness —as well as crime and other marginal spaces— is a social dimension that embodies a language that falls out of law's order. Madness represents one of the spaces of desire that cannot be legitimized as a discourse —vehicle for the transmission of a message and also the corpus of that which we desire to possess— because it is not in accordance to the rules of the institutional dimension of truth.

Following the straight line of reason, madness is assumed only as mentall illness, after having become the discourse of an OTHER, alienated from the social, and banned for not adjusting to moral values. Our present idea of madness is in fact the result of a classical perspective that centered knowledge on the will of man and denied madness its sacred character. It is possible that madness may still be on the prowl, but perhaps as a way of integrating vital aspects to knowledge in order to overcome the sense-nonsense dichotomy that has contributed to the obscurity of human nature. Foucault has already perceived it when he points out that "... inside the hospitals, pharmacology has already transformed the wards of the agitated in great lukewarm aquariums. But beneath these transformations, and for reasons that seem alien to them (at least from our present point of view), a denouement seems to be coming about: madness and mental illness do not lay claim to the same anthropological unit. This unit itself disappears with man de-



3



2



4



5

Javier Téllez
Jonac 2001 mg, 1996
Instalación y performance
Medidas variables
Exposición individual
Silverstein Gallery, Nueva York
Fotografía Kim Keaver
1 Vista general
2 Vista interior
3 Detalle: Mónada (Marx)
4 Detalle: Mónada (Freud)
5 Detalle: Mónada (Fourier)
6 Detalle: Mónada (Buckminster Fuller)



6

no deja de extenderse. Y lejos de lo patológico, del lado del idioma, ahí donde se repliega sin decir nada aún, está naciendo una experiencia, en que hay algo de nuestro pensamiento; su inmanencia, ya visible pero absolutamente vacía, aún no puede nombrarse» (Foucault, 1994: 339-340, T.II).

La obra de Téllez exige la revisión individual del hombre contemporáneo, como ser emotivo más que racional y restrictivo. **La extracción de la piedra de la locura** es una llamada para que el público *vea* más allá de las formas representativas de la institución de la locura, por medio de una labor arqueológica que rescata y revisa fragmentos de historias marginales. El recinto con todos sus elementos nos permite ingresar en el espacio privado de la locura, porque es justamente allí, en los dormitorios, donde ésta se vuelve más íntima. Estamos invadiendo una zona a la cual sólo tenían acceso el paciente y el doctor, porque también nos ubicamos en el otro extremo del problema -revisamos las fichas clínicas que registran información confidencial-. Como espectadores, somos privilegiados porque participamos de los diferentes factores que envuelven el fenómeno de la locura y así podemos tratar de reconstruir los múltiples aspectos de la imagen, asumiendo en el espacio todos los roles posibles al mismo tiempo. Es otra manera de acceder al conocimiento de un espacio social tan complejo como la locura. Las fichas clínicas nos muestran a individuos de diferentes edades, sexo, condiciones sociales y culturales. Allí se presenta la locura como posibilidad muy diversa, porque cada caso muestra particularidades y puede presentar diferentes causas; sin embargo, todos ellos pertenecen a los personajes que integran *la nave de los locos.*

clared transient. Madness, lyric halo of illness, does not cease to spread. And far from the pathological, on the side of language, there where it retreats without yet saying nothing, an experience in which there is something of our thought, is about to be born; its immanence, already visible but absolutely empty, cannot yet be named" (Foucault , 1994: 339-340, T.II).

The work of Téllez demands the individual examination of contemporary man, more as an emotional being than as a rational or restrained one. ***The Cure of Madness*** is a summon to the spectator so that he/she may see beyond the representative forms of the institution of madness, by means of an archaeological labor that restores and examines fragments of marginal histories. The place with all its elements, allows us to enter into the private space of madness, because it is precisely there, inside the wards, that it becomes more intimate. We are trespassing a zone only available to doctors and patients, because we also place ourselves at the other end of the problem —we can examine the medical records that store confidential information. As spectators, we are privileged because we participate in the different factors that envelop the phenomenon of insanity, thus we can try to reconstruct the multiple aspects of the image, taking on at them same time,within that space, all the possible roles. It is another way of gaining access to the knowledge of such a complex social space as that of madness. The medical records show us individuals of different ages, sex, and socio-cultural background. Madness is presented as a very diverse possibility, since each case has its own particularities and causes; nevertheless, they are all passengers on the *Ship of Fools.*

It would seem that Téllez, more than bringing art closer to life, brings life closer to art. His work is filled with the desire to make a poetics out of the everyday. His sensibility is aimed at disclosing these subtle fragments of everyday life which approach us to the most profound human sentiments, such as the inapprehensible dimension of madness, and in that way gain access to other more creative and integrating options.

La actitud de Javier Téllez, más que acercar el arte a la vida, pareciera acercar la vida al arte. Su obra está atravesada por el deseo de hacer de lo cotidiano un acto poético. Su sensibilidad está orientada a revelar esos sutiles fragmentos de la vida diaria que nos acercan a los más profundos sentimientos humanos, como la dimensión inaprehensible de la locura, y así acceder a otras opciones más creativas e integradoras.

BIBLIOGRAFIA

ADOUT, 1986
Jacques Adout: **¿Las razones de la locura?**, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

ALFONZO, 1992
Carlos Paúl Alfonzo: *Somos marionetas de Dios*, **El Universal**, Caracas, 24-11-92, p.4-1.

BRANS, 1948
F.V.L. Brans: **Hieronymus Bosch (El Bosco) en el Prado y en El Escorial**, Ediciones Omega, Barcelona, 1948.

ERASMO, 1992
Erasmo de Rotterdam: **Elogio de la locura**, Editorial Planeta, Barcelona, 1992 (1ª edición Gilles de Gourmont, 1511).

FOUCAULT, 1983
Michel Foucault: **El orden del discurso**, Representaciones Editoriales, México, 1983 (1ª edición 1970).

FOUCAULT, 1994
Michel Foucault: **Historia de la locura en la época clásica**, Fondo de Cultura Económica, Colombia, 1ª reimpresión 1994 (1ª edición en español FCE, 1967), Tomos I y II.

JIMENEZ, 1993
Maritza Jiménez: *No creo en la posmodernidad*, **El Universal**, Caracas, 3-9-93, p.4-1.

S/A., 1989
Mi trabajo está relacionado con el cine y la magia, **Noti-Tarde**, Valencia, 6-8-1989, p.14.

Javier Téllez

DE UN HOSPITAL DENTRO DEL MUSEO

Of a hospital within a Museum

De modo que aquí vienen las gentes para seguir viviendo? Más bien hubiera pensado que aquí se muere. He salido. He visto hospitales.

So this is where people come in order to keep on living? I would have rather thought that this is where one comes to die. I have been outside, I have seen hospitals.

Rainer Maria Rilke: *Los cuadernos de (The notebooks of) Malte Laurids Brigge*

T. W. Adorno señaló como no gratuita la semejanza fonética entre las palabras *museo* y *mausoleo*, develando así las connotaciones necrológicas de la instalación paradigma de la preservación del legado cultural.

Debido a mi experiencia como hijo de padres psiquiatras, encuentro que el hospital psiquiátrico es la imagen especular más adecuada al museo. Desde mi infancia he visitado estos lugares, los cuales poseen más de una afinidad arquitectónica: salas blancas e impecables, luces neutras, proliferación de archivos (vivos o muertos) y silenciosos pasillos por los que deambulan sus visitantes. Ambos espacios configuran una representación simbólica de la autoridad, el orden y la disciplina.

Tanto la museología como la clínica psiquiátrica se basan en taxonomías que establecen una dicotomía de lo *normal* y lo *patológico*. La selección y marginalización constituyen el principal *modus operandi*, sea éste empleado dentro del marco de la historia del arte o del estudio del comportamiento humano. El dogma terapéutico que ambas ciencias comparten hace que médicos y curadores de exposiciones se valgan del mismo verbo para definir el ejercicio de sus profesiones: *curar* el cuerpo; artístico o fisiológico.

A pesar de los diversos cambios que el proyecto iluminista del museo ha sufrido desde su creación (incluyendo los avatares de la vanguardia y su casi inmediata *museificación* en la primera mitad del siglo XX), éste continúa debatiéndose entre preceptos irreconciliables: la obligación de preservar la tradición en reliquias y residuos artísticos, junto a la necesidad de legitimar manifestaciones que se adecúan fácilmente a los cánones de la *alta cultura*. Un ejemplo de esta situación

Theodor W. Adorno pointed out as non-gratuitous the phonetic similarities between the words *museum* and *mausoleum*, thus unveiling the necrologic connotations of the paradigmatic institution devoted to the preservation of cultural heritage.

Due to the fact the both of my parents are psychiatrists, I find that the psychiatric hospital is the specular image that best suits the museum. Since my childhood I have regularly visited these places, which bear more than one architectural resemblance to the museum: their impeccable white rooms, neutral lighting, the proliferation of archives (dead or alive), and silent hallways through which its visitors aimlessly wander. Both spaces make up a symbolic representation of authority, order and disipline.

Both museology as psychiatric clinics are grounded on taxonomies that establish a dichotomy of the *normal* and the *pathological*. The processes of selection and marginalization constitute their main *modus operandi*, be it employed within the framework of art history or the study of human behaviour. The therapeutic dogma that is common to both disciplines is behind the fact that both doctors and exhibitions curators employ the same verb to define their practice: *to curate* the body, artistic or physiological.

In spite of the diverse/different changes that the Enlightment project of the museum has undergone since its creation (including the avatars of the Avant-Garde and its almost immediate *museification* during the first half of the twentieth century), it [the museum] continues to debate itself between irreconcilable precepts: the obliga-

Fe de erratas

En la página 41, donde dice:
Caracas, 29 de septiembre de 1994

debe decir:
Caracas, 29 de septiembre de 1996













Secuencia fotográfica de la fiesta infantil
programada para la inauguración de
La extracción de la piedra de la locura
Museo de Bellas Artes
Caracas, 29 de septiembre de 1994
Fotografía Lisbeth Salas








tion of preserving tradition through its relics and artistic residue, along with the necessity of legitimizing those manifestations which easily adequate themselves to the canons of high culture. An example of this situation is the the *postcolonial* polemic around the exclusion of the *other* in the context of an historic reading.

My installation, *The Cure of Folly*, at the Museo de Bellas Artes de Caracas, operates from the cracks produced by this dissemination. By moving that marginal space *par excellence,* which is the *madhouse,* to the Temple of Reason, which is the museum, I am ironically employing the contextualization strategies that are characteristic of the latter: selection, archaeological outlook, collection and simulation. The purpose of this appropriation is to deconstruct the relations between the object and its visual display.

The objects chosen for my installation were drawn from the Psychiatric Hospital of Bárbula: beds used by the patients in the wards, stones collected from the hospital grounds, medical histories, medication, an electroshock device, as well as *piñatas* and paintings made by the patients in the occupational therapy workshops. These are accompanied by the willful intention of articulating a criticism to the concepts of originality and uniqueness. which are essential to museum ideology.

Max Bense defined the aesthetic mode as a condition that manifests itself less in things than in their relationships; it is in these that my work finds its battleground.

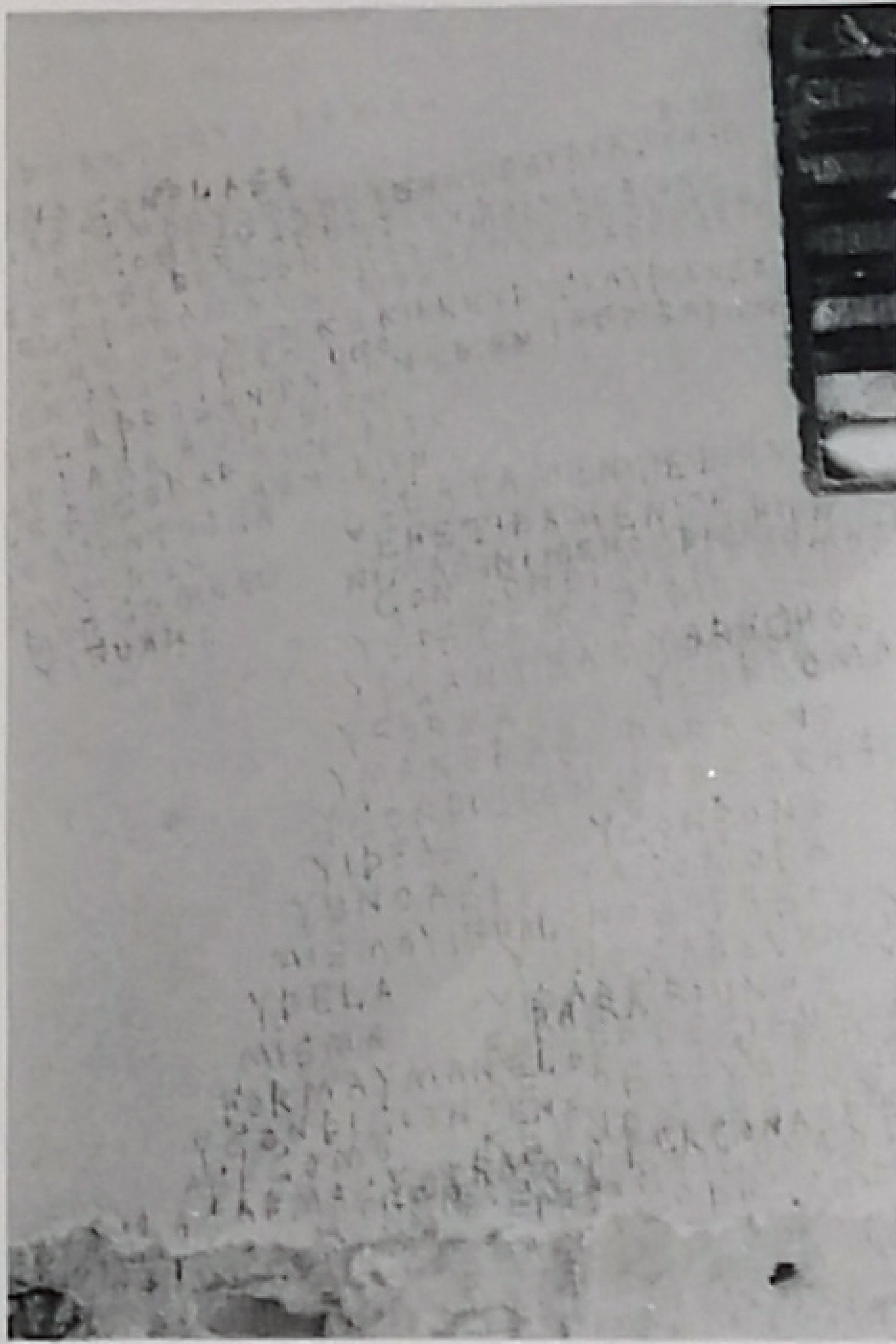
es la polémica creada en la sociedad *postcolonial* en torno a la exclusión del *otro* dentro de la lectura histórica.

Mi instalación **La extracción de la piedra de la locura**, en el Museo de Bellas Artes de Caracas, opera en las grietas producidas por esta diseminación. Al trasladar el espacio marginal por excelencia de la *casa de locos* al Templo de la Razón, que es el museo, uso irónicamente estrategias de contextualización propias de este último: selección, mirada arqueológica, coleccionismo y simulación. El propósito de esta apropiación es la deconstrucción de las relaciones entre el objeto y su presentación.

Los objetos escogidos para mi instalación fueron extraídos del Hospital Psiquiátrico de Bárbula: camas usadas por los pacientes en los espacios de reclusión, piedras recolectadas en los jardines, historias clínicas, psicofármacos, un aparato de *electroshock* junto a piñatas y cuadros elaborados en el taller de laborterapia. Estos son acompañados de la intención expresa de articular una crítica a los conceptos de originalidad y unicidad, esenciales en la ideología museística.

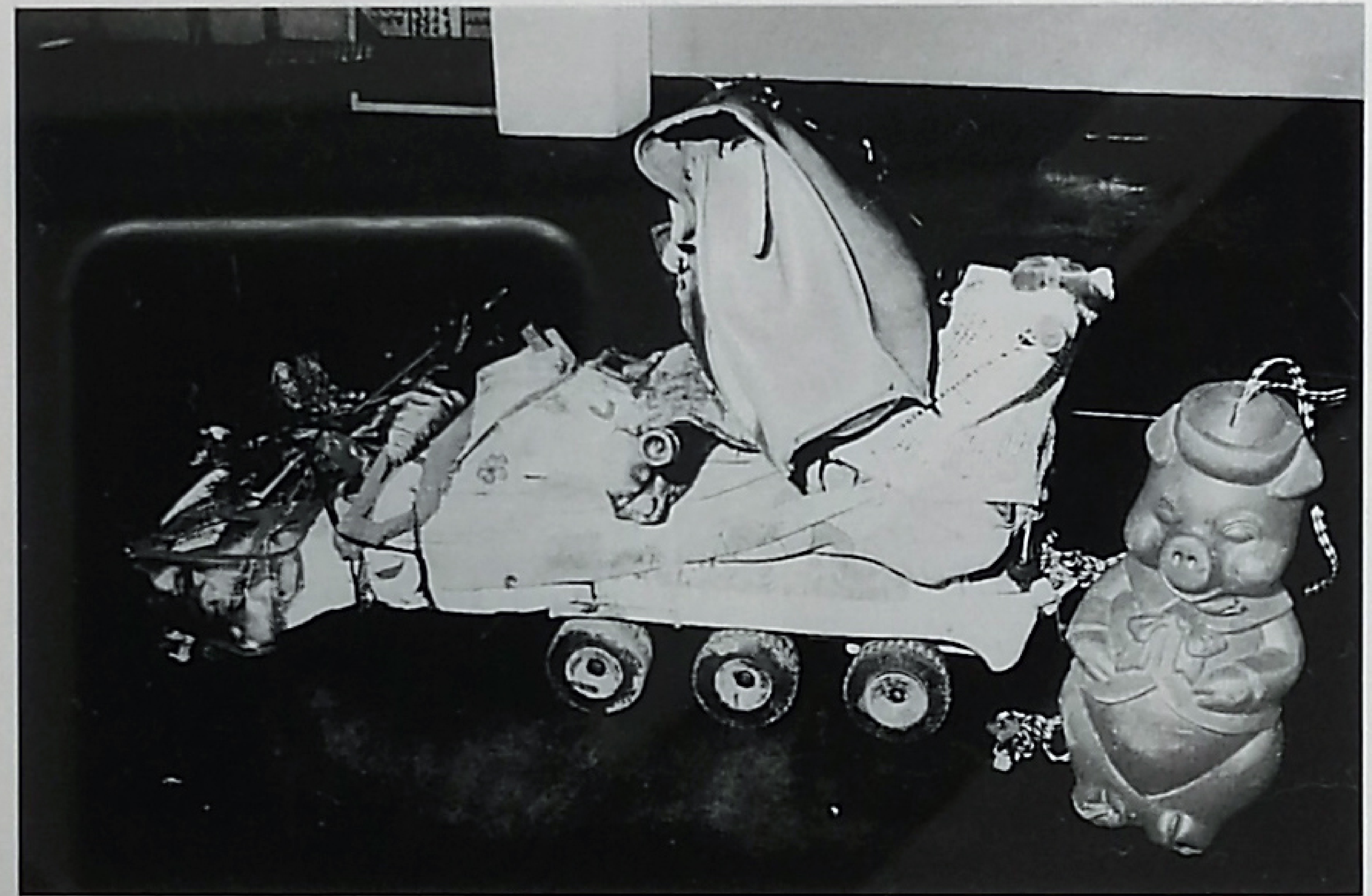
Max Bense definió el modo estético como una condición que se manifiesta menos en las cosas que en sus relaciones; es en éstas donde mi obra encuentra su campo de batalla.

Los dormitorios de Bárbula colocados en el Museo de Bellas Artes constituirán la *mise en scène* para la realización de una fiesta infantil, fomentando así el "intercambio dramático de la locura" (Foucault).



Y uno tiene y busca y consigue
y ideas y inteligencia
y conocimientos y capacidad
y sabiduría y preparación
de esa forma maneras y condición
así un bien como es
y uno tiene y asi realiza y plantea
y uno hacese y aplicase
y medicinas mas de cientos
de remedios muy distintos
y muy diferentes de todas clases
para uno curase y sanase bien
de todas las enfermedades ke uno tiene
y uno tenga y sele kele hagan falta a uno
ke uno necesita bien

Jorge Aranguren
(Escrito en los muros del Hospital Psiquiátrico de Bárbula)



Las piñatas realizadas por los enfermos mentales como representaciones de psicofármacos en uso, serán parcialmente destruidas por el público que acuda a la inauguración; dislocando así la condición escultórica que éstas habían adquirido dentro del contexto expositivo.

Se trata de crear una arquitectura flexible que propicie las relaciones humanas y la participación activa del espectador dentro del espacio concreto del arte.

El resto es un fin de fiesta.

The Bárbula wards placed in the Museo de Bellas Artes will conform my *mise en scène* for the realization of a childrens' party, that will encourage the "dramatic exchange of madness" (Foucault)

The *piñatas* made by the mentally ill as representations of the medication they were being administered, will be partially destroyed by the public who will attend the opening of the exhibition, thus dislocating the sculptural condition that these would have acquired in the exhibition context.

It is about creating a flexible architecture that fosters human relations and the active participation of the spectator within the concrete space of art.

The rest is the end of a party.

DEL ARTE CON LOS OBJETOS

Javier Téllez



△ Carlos Pérez, conocido como *Zeta*, portando su carrito, fines de los años 80 Hospital Psiquiátrico de Bárbula *Dr. José Ortega Durán*, Valencia

◁ Carrito de Carlos Pérez, conocido como *Zeta*

1
Objeto y pecado tienen un mismo padre.

2
El hombre puede ser descrito por sus objetos mejor que por su imagen.

3
El objeto tiene cualidades simbólicas desde el mismo momento de su creación, más allá de sus cualidades funcionales.

4
Un objeto virgen no es igual a un objeto usado, un objeto propio no es igual a un objeto ajeno, nunca dos objetos son idénticos.

5
Cuando un objeto habla, hablan los hombres que lo crearon y también quienes lo han usado.

6
Un objeto no debe ser forzado a representar cualidades simbólicas que no le pertenecen. La verdad que dice el objeto es lo más importante, no lo que se pretenda hacerle decir.

7
Jamás se debe pretender crear un nuevo objeto con la unión de dos o más objetos. Los objetos, aun casados, deben mantener su autonomía.

8
Los objetos en grupo hablan entre ellos, hay objetos que se atraen, objetos que se repelen y objetos indiferentes. Este diálogo debe ser escuchado.

9
Los objetos nunca se pueden aislar de otros objetos. Siempre un objeto hablará a otro aunque sea en el recuerdo. Su comportamiento siempre dependerá del contexto.

10
El objeto debe ser respetado como un cuerpo con vida, sin mutilaciones, prótesis, pinturas, maquillajes que lo escondan de su propia realidad.

11
No se debe decorar con objetos ni decorar los objetos. Es siempre más interesante un objeto cuando ha sido una mano anónima la que lo ha decorado, sin segundas intenciones.

12
Para entender al objeto no se necesitan explicaciones, basta con abrir bien los ojos.

Publicado en el catálogo del *I Salón Pirelli de jóvenes artistas*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, 1993

1969

Francisco Javier Téllez Pacheco nace el 22 de febrero en Valencia, estado Carabobo. Hijo menor de Teresa Pacheco Miranda, descendiente del prócer Francisco de Miranda, y Pedro J. Téllez Carrasco, reconocidos psiquiatras de la región central del país.

1980

Visita la exposición *El espíritu Dadá 1915/19*, presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Esta experiencia desencadenará en él un intenso estímulo creador y comenzará a crear collages y ensamblajes con objetos encontrados, los cuales organizará en exposiciones en su casa.

1984

Inicia estudios en la Escuela de Bellas Artes Arturo Michelena, Valencia. Allí presenta ensamblajes y ambientaciones en la exposición de fin de curso.

Comienza a participar en diversas exhibiciones colectivas y en los más importantes salones regionales.

Es aceptado en el *XLII Salón Arturo Michelena*, Valencia, con una instalación multimedia realizada conjuntamente con el equipo Arte Radical. Este trabajo incluye performances y ambientaciones que abordan el tema de la ciudad.

1985

Participa en la *1ª exposición de artistas plásticos carabobeños*, Colegio de Médicos del Estado Carabobo, Valencia.

Visita con relativa frecuencia el Taller de Arte Psicopatológico del Hospital Psiquiátrico de Bárbula.

1986

Es expulsado de la Escuela de Bellas Artes Arturo Michelena por presentar un trabajo-exposición sobre arte indígena. En la investigación realizada para este trabajo intentó revisar la continuidad artística regional, lo que inspiró una frase que fue cuestionada por las autoridades de la Escuela: «Desde la Venus de Tacarigua, en Valencia no ha pasado nada».

Participa en el *I Salón de arte erótico*, Colegio de Abogados del Estado Carabobo, Valencia.

Ingresa al Taller de Cinematografía de la Universidad de Carabobo, Valencia.

Frecuenta los seminarios de poesía, dictados por Reynaldo Pérez Só en la Universidad de Carabobo. Entra en contacto con algunos poetas vinculados a la revista **Poesía** y colabora con algunas ilustraciones para esta publicación.

1987

Cursa un año de estudios en la Escuela Nacional de Cine y Televisión, Caracas, hasta 1988.

Recibe el Premio Bolsa de Trabajo, en el *VII Salón Municipal de Pintura y Artes Gráficas*, Galería Municipal de Arte de Maracay, estado Aragua.

Participa en la *5ª exposición colectiva de artistas plásticos de Carabobo, XIII Aniversario de la Brigada Blindada*, Ministerio de la Defensa, Valencia.

1988

Presenta su primera exposición individual: *Javier Téllez. Pasteles y dibujos*, en la Galería Bracho, Caracas.

En el catálogo, Carlos Silva exalta el valor expresivo de su estilo neofigurativo.

Esta muestra es presentada posteriormente en la Sala de Exposiciones Braulio Salazar, Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo, Valencia. La presentación del catálogo la realiza Reynaldo Pérez Só.

Desde esta época se percibe un interés por desarrollar una figuración de fuerte expresividad -en el trazo y colorido- que se dirige a representar espacios sociales subordinados al pensamiento ético dominante. De allí la persistencia en los temas que confrontan la libertad del hombre contemporáneo, como el azar (baraja), el destino, la delincuencia, la violencia, la moral (los pecados y los mandamientos), el circo y la locura.

Es invitado a mostrar su trabajo en la *Exposición de Pintores Carabobeños*, Núcleo Central de Montalbán, estado Carabobo.

Forma parte de la *II Bienal de Artes Visuales de Oriente*, Ateneo de Cumaná.

Presenta la exposición individual *De Animalibus*, en la Galería Los Espacios Cálidos del Ateneo de Caracas. Esta muestra estuvo conformada por figuraciones pictóricas animalísticas de fuerte acento expresionista, en las cuales predominaba la representación de tigres. La presentación del catálogo fue realizada por Alejandro Oliveros.





△ Javier Téllez, 1982

△ Grupo Arte Radical, durante un performance presentado en el *XLII Salón Arturo Michelena*, Ateneo de Valencia, 1984
De izquierda a derecha: Héctor Luis Bujanda, Argenis Salazar, Jorge Bujanda y Javier Téllez

Participa en una exposición colectiva en la Galería Gala, Valencia, y en la muestra *Artistas plásticos del Estado Carabobo*, Museo de Curaçao, Antillas Neerlandesas.

1989

En julio de este año presenta la muestra individual *Circenses*, en el Centro de Arte El Parque, Valencia. Del tema se desprenden serpientes, tigres, enanos, contorsionistas, en una atmósfera festiva y agitada.

Recibe el Premio Universidad de Carabobo, en el *XIV Salón de Arte de Aragua*, Museo de Arte de Maracay.

Con su obra pictórica **El jinete**, recibe el Premio Bolsa de Trabajo Braulio Salazar, en el *XLVII Salón Arturo Michelena*, Ateneo de Valencia.

Obtiene el Premio Bolsa de Trabajo en el *IX Salón Municipal de Pintura y Artes gráficas*, Galería Municipal de Arte, Maracay.

Forma parte de la representación venezolana en la exposición colectiva *Nuevos valores de la plástica latinoamericana*, presentada en el Museo de Arte Çontemporáneo de Brasilia.

Participa en la exposición colectiva *Imagen y poesía*, Galería Gala, Valencia.

1990

La Galería Sotavento organiza la muestra individual *Javier Téllez - Juegos de niños / Pinturas y Ensamblajes*, Galería Sotavento, Caracas. Roberto Guevara realiza el texto de presentación en el catálogo de la muestra.

Obtiene Mención Honorífica en Pintura, en el *XV Salón Nacional de Arte de Aragua*, Museo de Arte de Maracay.

En agosto participa en la muestra colectiva *Ensamblaje*, en la Sala Propuesta Tres, Caracas.

Presenta la exposición individual *La Casa de Heraclio Fournier*, en la Galería Gala, Valencia. Juan Carlos Palenzuela escribe la presentación del catálogo. **El Nacional** realiza una amplia cobertura de la muestra con la reproducción del texto de Palenzuela y varias imágenes.

Con su obra **Guerrero dividido** recibe el Segundo Premio en el *X Salón Municipal de Pintura*, Galería Municipal de Arte, Maracay.

Forma parte de diversas exposiciones: *Colectiva de Pintura Conmemorativa de la Fête National*, Alianza Francesa, Valencia; *FLAAC*, Galería Clave, Caracas; *Zoo, Segunda edición*, Galería Clave, Caracas.

Es seleccionado en la *V Bienal Nacional de Dibujo*, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas.

El 9 de diciembre, bajo el título *Con Dios y con el diablo*, el periódico valenciano **El Carabobeño** publica una amplia entrevista a Mario Abreu realizada por Javier Téllez y José Abreu.

1991

Se publica una entrevista de Javier Téllez con Reynaldo Pérez Só, en el Nº 10 de la revista **La Tuna de Oro**, Organo de Cultura Universitaria, Valencia. La portada es ilustrada con una obra del artista. Esta entrevista es publicada nuevamente en **El Carabobeño**, el 28 de abril.

1992

Interviene en la exposición colectiva *44 x 44*, Centro de Arte Euroamericano, Caracas.

Obtiene Mención Honorífica en Pintura, en el *XVI Salón Nacional de Arte de Aragua*, Museo de Arte de Maracay, con su obra **El sexto mandamiento**.

A mediados de este año viaja a Madrid, donde residirá tres años. Durante este período, visita diferentes museos en París, Amsterdam, Berlín, Colonia, Kassel y Londres. Cursa estudios en la Escuela Nacional de Cerámica de Madrid, por dos años.

Forma parte de la exposición colectiva *Arte emergente, nuevas propuestas de los noventa*, organizada en la Sala de la Gobernación del Distrito Federal.

Es incluido en la muestra *Retrospectiva del Salón Municipal de Arte*, Galería Municipal de Arte, Maracay.

Participa en la *Segunda Bienal de Artes Visuales Christian Dior - Una mirada al futuro*, Centro Cultural Consolidado, Caracas, con la obra **El rey**, ensamblaje conformado por una particular interpretación pictórica de la figura del rey de la baraja española, sobre una cama de campaña.

Reorienta su trabajo pictórico hacia experiencias tridimensionales, en las cuales la pintura va a ir dando paso a la expresión simbólica del objeto en instalaciones que conservan su interés temático.

Representado por la Galería Gala, de Valencia, el artista exhibe su trabajo en la *Fiart'91*, realizada en Bogotá.

Forma parte de la exposición *Metáforas de lo real y del ensueño - Artistas ganadores del Premio Bolsa de Trabajo Braulio Salazar del Salón Arturo Michelena*, Ateneo de Valencia. Esta muestra forma parte de un programa organizado por el Ateneo de Valencia, como conmemoración del 50 aniversario del *Salón de Artes Visuales Arturo Michelena*. El texto de presentación del artista lo realiza Perán Erminy.

Realiza viajes a Andalucía y establece un taller en Granada, y decide residir alternadamente entre esta ciudad y Madrid. Estudia el legado artístico del Al-Andalus.

Viaja al norte de Africa para profundizar su acercamiento al arte islámico. Esta experiencia será importante en el consecutivo replanteamiento de su iconografía plástica, lo cual se hará evidente en su próxima muestra individual, cuando agujeree los rostros de los personajes.

Conoce a la joven fotógrafa venezolana Elena Andrés, con quien establece desde entonces una relación de pareja.

Es invitado a exponer en la muestra colectiva *Ediciones limitadas*, presentada en la Galería Sotavento, Caracas. En esta oportunidad exhibe ensamblajes de la serie *Los pecados capitales*.

Presenta la exposición individual *Trobar clus*, en la Sala RG, del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG), Caracas, consistente en una instalación desarrollada alrededor del tema de las cartas de la baraja española pintadas sobre camas de campaña. Esta muestra fue comentada favorablemente en diversos artículos de prensa.

Participa en la *I Bienal Camille Pissarro*, Centro Cultural Consolidado, Caracas, con la instalación **Conejo**.

Es seleccionado en la *VI Bienal Nacional de Dibujo*, Fundación Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas.

Bajo el título *Al arte le queda el riesgo como única salida*, **El Diario de Caracas** publica el 1 de diciembre, una entrevista del artista realizada por Rubén Wisotzki.

1993

Durante su permanencia en la capital española, participa en la exposición colectiva *Crisis*, presentada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Exhibe su obra **La fábrica del dolor** como parte de una especial selección de arte venezolano que realiza el Museo de Bellas Artes de Caracas, cuando presenta en su sede la exposición itinerante *El Corazón Sangrante*, organizada por el Institute of Contemporary Art, de Boston.

Es becado por la Fundación Calara para participar en el International Studio, del Institute of Contemporary Art, P.S.1. Museo de Nueva York.

Es incluido en la *I Bienal Gran Premio Dimple 15 años*, en su tercera edición correspondiente a la región central del país y realizada en el Ateneo de Valencia.

Con motivo de la beca al P.S.1., **El Universal** publica una entrevista del artista, realizada por Maritza Jiménez, cuyo título, *No creo en la posmodernidad*, refleja una particular posición frente al arte contemporáneo.

Participa en el *I Salón Pirelli de jóvenes artistas*, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas y obtiene Mención Honorífica por su instalación **Los siete pecados capitales**. En el catálogo se publica el texto del artista *Del arte de los objetos*.

Se residencia en Nueva York, donde va a participar periódicamente en exposiciones artísticas de vanguardia.

Su obra **Antropofagia** es incluida en la muestra temática *Confluencias*, organizada por el Museo de Arte Popular de Petare, Caracas.

Forma parte de la muestra *Metáforas de lo real y del ensueño - Artistas ganadores del Premio Bolsa de Trabajo Braulio Salazar del Salón Arturo Michelena*, que se presenta en el Bolívar Hall y en la Casa de Miranda, en Londres y Glasgow.

En Nueva York, participa en las exposiciones colectivas *Venezuela Art Storming*, The Venezuelan Art Center Gallery y *Open Studio*, The Clocktower Gallery.

1994

Su instalación **Dominio** es incluida en la muestra colectiva *Visiones, juegos y artificios*, Espacios Unión, Caracas. Esta pieza, concebida especialmente para la muestra, le permite ironizar sobre la participación activa del espectador porque presenta un dominó conformado por trampas para ratones. Y sobre todo, parodia las formas del arte minimal, al desplegar las piezas en el suelo.

En junio, exhibe su instalación **Insane Asylum**, en una colectiva del *National and International Studio Program 1993-1994*, presentada en el P.S.1. Museum, The Institute of Contemporary Art, Nueva York. Esta pieza ocupa una sala completa e incluye seis archivos, siete bañeras de hierro, 16 cestas metálicas para la basura y 100 muñecos de tela que representan un hospital psiquiátrico.

Es aceptado en el Artist-in-Residence Workspace Program, Henry Street Settlement, Abrons Art Center, Nueva York.

Participa en las exposiciones colectivas *3rd. Annual National Showcase Exhibition*, Alternative Museum; *Entropy*, presentada en F.P.U., ambas en Nueva York.

Es invitado a formar parte del proyecto *Let the Artists Live!*, en Exit Art, Nueva York. Esta experiencia consiste en ofrecer a 14 artistas la posibilidad de vivir dentro de sus instalaciones durante cinco semanas, para que los espectadores puedan observar -como propuesta artística- la vida privada de los exponentes. Téllez presenta allí su video-instalación **Doppelgänger Peep Show**, en la cual el público puede observarlo viendo películas pornográficas, después de depositar monedas en una máquina. A su vez, el público también resulta observado por el registro de un circuito cerrado de televisión. Esta instalación es reseñada por las publicaciones neoyorquinas **The Village Voice** y **The New York Observer**, así como la publicación española **La Vanguardia**, de Barcelona.

Entre los reconocimientos que recibe este año se encuentran la Orden José Félix Ribas en Segunda Clase, Caracas, y la Van Lier Fellowship, Nueva York.

Forma parte de la muestra *Nuevas propuestas plásticas venezolanas / Obras de la Colección del Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu*, Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu, Maracay, estado Aragua.

Participa en la exposición colectiva *It's How You Play The Game*, Exit Art. Esta muestra es curada por Robert Storr, Thelma Golden y Nancy Spector en representación de tres importantes museos de Nueva York, además de la intervención de Papo Colo y Jeanette Ingbergman, como directores de la galería.

También forma parte de la muestra colectiva *Courage*, New Museum of Contemporary Art, Nueva York, donde exhibe un video-autorretrato que lo representa como el boxeador Muhamad Alí.

Junto a importantes artistas contemporáneos como Louise Bourgeois, David Hammons, Kiki Smith, Gregory Green, Félix González Torres, entre otros, continúa interviniendo en diferentes exposiciones colectivas neoyorquinas: *The Art of the Next Generation*, Cristine Rose Gallery - Gen Art; *Projects*, Franklin Furnace Archive.

Invitado especial en la *IV Bienal de Guayana*, Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar. Exhibe la obra **Libertad para Carlos *El Chacal***, una impresión serigráfica sobre valla urbana, la cual muestra al artista representando al famoso terrorista venezolano Carlos Ilich Ramírez. Por su contenido político, esta obra crea polémica en la prensa local y termina siendo destruida.

Presenta la exposición individual *Site-Specific Installation*, en The Clocktower Gallery, Nueva York.

1995

Participa en diversas exposiciones colectivas en la ciudad de Nueva York: *Imaginary Beings*, Exit Art; *Art and Architecture*, 473 Gallery; *Looking Out*, 450 Broadway Gallery.

Es incluido en el artículo *Seven Hot Young Artists*, publicado en la revista neoyorquina **A Rude** (vol. I, nº1, Spring). El artista aparece fotografiado representando su obra: **Autorretrato de un terrorista**, que se describe como «...una suerte de homenaje al rey de la libertad artística conocido como *Carlos, el Chacal*».



En Caracas, su trabajo es incluido en la exposición *Una visión del arte contemporáneo venezolano / Colección Ignacio y Valentina Oberto*, presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber.

El 13 de septiembre fallece Santiago Téllez, su hermano mayor.

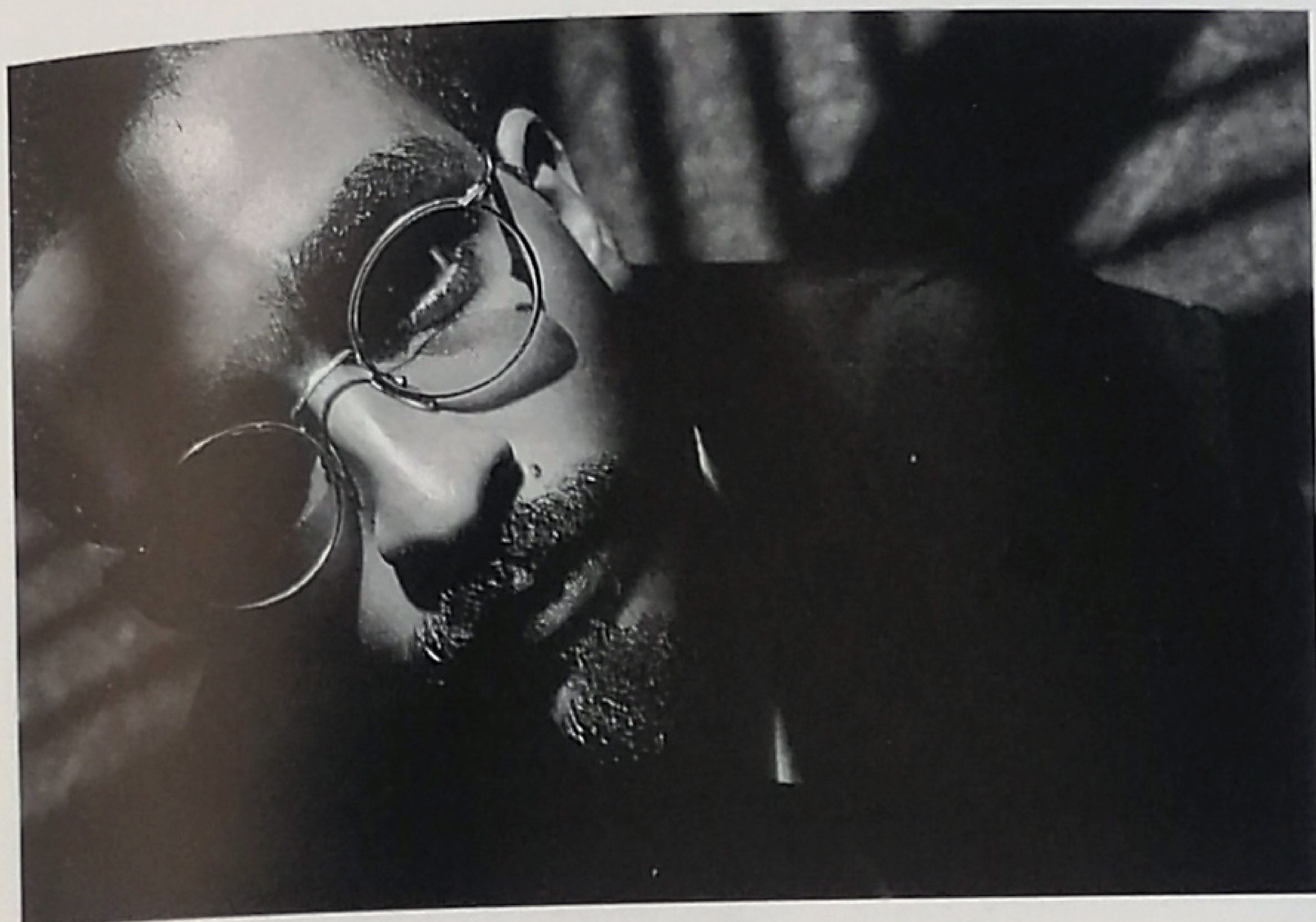
Como invitado especial, presenta la video-instalación **Erre encapuchado**, en el *II Salón Pirelli de jóvenes artistas*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber.

El Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) le concede una Bolsa de Trabajo para el extranjero.



1996

En Nueva York participa en varias muestras colectivas: *January Show*, Silverstein Gallery; *Menu du Jour*, Silverstein Project Space. En *January Show*, Téllez presenta la instalación **The lunatic**, conformada por un gallinero construido en forma de escuelita pública, que contiene un retrato de Simón Bolívar, una bandera de



Venezuela, un globo lunar, un pupitre, además de otros objetos. Dentro de este recinto, el artista habita durante varias horas al día y como parte de la acción, elabora *planas* en un cuaderno, en compañía de una gallina viva.

Presenta su exposición individual *Jonac 2001 mg*, en la Silverstein Gallery, Nueva York. Este trabajo consiste en una instalación conformada por una gran cápsula de Prozac que hace el papel de submarino y le permite vivir en su interior durante tres días y tres noches, ironizando sobre el mito de Jonás, quien transcurre un tiempo similar en el interior de una ballena. Esta muestra es reseñada favorablemente por la crítica neoyorquina.

Su obra **Erre encapuchado** es incluida en la exposición temática *El artista y la máscara*, organizada por el Museo Armando Reverón, Macuto, estado Miranda.

Participa en *The Art Show Exchange*, en Wall Street, representado por la Silverstein Gallery.

Presenta un video-autorretrato en la muestra *Video-faz*, en Art & Idea, Ciudad de México.

Bajo el título *La extracción de la piedra de la locura / Una instalación de Javier Téllez*, el Museo de Bellas Artes de Caracas presenta una exposición individual del artista diseñada especialmente para este espacio.

◁ Javier Téllez
The lunatic, 1996
Instalación y performance,
Exposición colectiva,
Silverstein Gallery, Nueva York
Fotografía Elena Andrés
Cortesía Silverstein Gallery, Nueva York

△ Javier Téllez, Caracas, 1995
Fotografía Esso Alvarez

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA

Presidente
Oscar Sambrano Urdaneta
Directora General
Ludmila Calvo de Rodríguez
Vocales
Elías Pino Iturrieta
Moisés Moleiro
Secretario
Gustavo Arnstein

FUNDACION MUSEO DE BELLAS ARTES

CONSEJO DIRECTIVO

Presidente
María Elena Ramos
Miembros Principales
María Teresa Castillo
Inocente Palacios (†)
Oswaldo Trejo
Pedro León Zapata
Miembros Suplentes
Nelly Barbieri
Susana Benko
Ariel Jiménez
Carmen Cecilia Mayz
Directora Ejecutiva
Priscilla Abecasis (E)

FUNDACION MUSEO DE BELLAS ARTES

Presidente
María Elena Ramos
Directora Ejecutiva
Priscilla Abecasis (E)

Asesoría Legal
Gustavo Linares Benzo
Recursos Humanos
Alba Baptista de Andara
Contraloría Interna
Carmen Alicia Araujo
Seguridad y Servicios Generales
Eligio Díaz
Desarrollo
Rosa Elena Uzcátegui

GERENCIA DE PINTURA Y ESCULTURA

Federica Palomero
Iris Peruga, *Asesora*
Coordinadora de Proyectos Internacionales
Julieta González
Curadora Asistente
Antonieta Núñez de Salas
Curaduría de Arte Latinoamericano
Carmen Hernández
Ydalia Molina
Curaduría de Arte Contemporáneo Europeo y Norteamericano
Raquel Bentolila Levy
Conservación y Restauración
Livia Peña
Leoner González
Rafael Hernández

OFICINA DE DOCUMENTACION E INFORMATICA

Clio Díaz
Biblioteca
Dalila Borges
Mónica Linero
René Piñango
Claro Flores
María Santana

GERENCIA DE OBRAS SOBRE PAPEL

Corina Michelena
Asistente
María del Rosario Cuba
Curaduría de Dibujo
Marco Rodríguez del Camino
Curaduría de Fotografía
Tomás Rodríguez
Curaduría de Estampa
Josefina Núnez
Conservación y Restauración
Luis Vizcaya
Ernesto Burguillos
Henry Cuevas
Tulio Quintero
Custodia del Gabinete
Carmen Poleo

GERENCIA DE EDUCACION

José Ignacio Herrera
Investigación
Jorge Recio
Investigaciones Educativas
Marta Liaño
Coordinación de Guías
Gustavo Quintero
Guías Docentes
Manuel González
David Lezama
Harold Torres
Coordinación de Talleres
Luis Chacón
Taller Permanente
Carmen de Domínguez
Blanca Unda de Tancredi
Auxiliares de Taller
Rita García
Fanny Marín

GERENCIA DE PROYECCION MUSEISTICA

María Isabel Díaz (E)
Publicaciones y Diseño
Moraima Márquez Zerpa
Corrección de textos
Mauricio Vilas
José Luis Blondet
Diseño Gráfico
Sila Arencibia
Joanna Gutiérrez
Antonio José Marín
Distribución de Publicaciones
Omaira Sánchez García
Relaciones Institucionales
Laura Gerodetti
Eventos
Deyanira Gerdel
Protocolo
Paúl Baroni Crespo
Apoyo Logístico
Luis Mendoza

Prensa
Marianella Montenegro
Audiovisual
Rosa Virginia Urdaneta
Fotografía
Asdrúbal Perdomo
Tienda
Susan Brzezinski
Yvonne Albrieux, *Compras*
María Luz de Montero, *Ventas*

OFICINA TECNICA
Matilde Sánchez
Arquitectura
Lilia Bravo
Coordinación de Montaje
Johnny Sánchez
Museografía
Rayza Herrera
Operaciones
Miguel Acevedo
Santiago Blanco
José Camacho
Manuel Cedeño
Fortunato Fernández
Jesús García
Aquiles Pino
Fernando Ramírez
Registro
Esmir Soto
Irarkil Rangel
Auxiliar
Elgar Ramírez

GERENCIA DE ADMINISTRACION
Ivonne Díaz de Escobar
Contabilidad
Floraura Blanco
Asistente al Contador
Tibisay Rodríguez de Manzanilla
Presupuesto
Auria M. Ríos
Lucina Neira de Villalba
Tesorería
Belkis Blanco

Asistente de Tesorería
Loraine Pantich
Auditor
Nancy Pérez
Compras
William Padrón
Angel Hernández
Transcriptora de Datos
Aura Gil de Cuello

Analista de Personal
Nidia García de García
Asistente
Niloa Castro de Cárdenas

Secretaria Ejecutiva
Lidia Górriz
Secretarias
Mariela Alfinger
Doris Bompart
Miriam Bracho
Elizabeth Canelón
Libda Caraballo
Ana María Cruz
Neida Fernández
Marisol Guerra
Marielba Latil
Laura Mihályi
Ana Meza
Nilsa Monascal
Olga Pinto de Rodríguez
Servicios Generales
Hernán Pérez
Edgar Rodríguez
Electricidad
José Oropeza
Jardinería
Ronald Sivira
Clemente Alvarez
Auxiliar de oficina
Gonzalo Rodríguez
Mensajeros
Víctor González
Aníbal Martínez
José Rojas

Informadores
Rosario González, *Supervisora*
Yaneth Andrade
Gilda Arias
Nelson Bastidas
Luz Berríos
Johan Bolívar
Noris Brito
Yusmila Caraballo
Jacobo Castro
Roberto Duarte
Mirelis Echenique
Reina Espinoza
Regina Gutiérrez
Miguel Henríquez
Alexander Jiménez
Raquel Millán
Domingo Montesinos
Jessica Morales
Neida Moreno
Mary Palomares
Alida Pérez
Anamar Pérez
Dorelys Ravelo
Luis Riobueno
Yoshua Sequera
Andrés Smith
Yaneth Suárez
Vladimir Trujillo
Carlos Velis
Sergio Yépez
Oficiales de Seguridad
Rodolfo Viloria, *Supervisor*
Carlos Chusmita
Néstor Delgado
Arcel Díaz
Joel Dumonlín
Rafael Graterol
Dorian Heredia
José Medina
Elías Montes
Pablo Pacheco
Luis Peña
José Romero
Higinio Velásquez

Prensa
Marianella Montenegro
Audiovisual
Rosa Virginia Urdaneta
Fotografía
Asdrúbal Perdomo
Tienda
Susan Brzezinski
Yvonne Albrieux, *Compras*
María Luz de Montero, *Ventas*

OFICINA TECNICA
Matilde Sánchez
Arquitectura
Lilia Bravo
Coordinación de Montaje
Johnny Sánchez
Museografía
Rayza Herrera
Operaciones
Miguel Acevedo
Santiago Blanco
José Camacho
Manuel Cedeño
Fortunato Fernández
Jesús García
Aquiles Pino
Fernando Ramírez
Registro
Esmir Soto
Irarkil Rangel
Auxiliar
Elgar Ramírez

GERENCIA DE ADMINISTRACION
Ivonne Díaz de Escobar
Contabilidad
Floraura Blanco
Asistente al Contador
Tibisay Rodríguez de Manzanilla
Presupuesto
Auria M. Ríos
Lucina Neira de Villalba
Tesorería
Belkis Blanco

Asistente de Tesorería
Loraine Pantich
Auditor
Nancy Pérez
Compras
William Padrón
Angel Hernández
Transcriptora de Datos
Aura Gil de Cuello

Analista de Personal
Nidia García de García
Asistente
Niloa Castro de Cárdenas

Secretaria Ejecutiva
Lidia Górriz
Secretarias
Mariela Alfinger
Doris Bompart
Miriam Bracho
Elizabeth Canelón
Libda Caraballo
Ana María Cruz
Neida Fernández
Marisol Guerra
Marielba Latil
Laura Mihályi
Ana Meza
Nilsa Monascal
Olga Pinto de Rodríguez
Servicios Generales
Hernán Pérez
Edgar Rodríguez
Electricidad
José Oropeza
Jardinería
Ronald Sivira
Clemente Alvarez
Auxiliar de oficina
Gonzalo Rodríguez
Mensajeros
Víctor González
Aníbal Martínez
José Rojas

Informadores
Rosario González, *Supervisora*
Yaneth Andrade
Gilda Arias
Nelson Bastidas
Luz Berríos
Johan Bolívar
Noris Brito
Yusmila Caraballo
Jacobo Castro
Roberto Duarte
Mirelis Echenique
Reina Espinoza
Regina Gutiérrez
Miguel Henríquez
Alexander Jiménez
Raquel Millán
Domingo Montesinos
Jessica Morales
Neida Moreno
Mary Palomares
Alida Pérez
Anamar Pérez
Dorelys Ravelo
Luis Riobueno
Yoshua Sequera
Andrés Smith
Yaneth Suárez
Vladimir Trujillo
Carlos Velis
Sergio Yépez
Oficiales de Seguridad
Rodolfo Viloria, *Supervisor*
Carlos Chusmita
Néstor Delgado
Arcel Díaz
Joel Dumonlín
Rafael Graterol
Dorian Heredia
José Medina
Elías Montes
Pablo Pacheco
Luis Peña
José Romero
Higinio Velásquez

Fundación Museo de Bellas Artes

LA EXTRACCION DE LA PIEDRA DE LA LOCURA
Una instalación de Javier Téllez

Septiembre - diciembre de 1996
Sala 6



Exposición Nº 1061
Curaduría
Carmen Hernández
Diseño museográfico
Johnny Sánchez

Catálogo Nº 935
Coordinación editorial
Moraima Márquez Zerpa
Textos
Carmen Hernández
Katherine Chacón
Javier Téllez
Corrección de textos
Mauricio Vilas
José Luis Blondet
Diseño gráfico
Luis Müller
Alicia Ródiz
Fotografías
Elena Andrés
Orlando D'Elia
Jesús García
Kim Keaver
Carlos Germán Rojas
Lisbeth Salas
Reproducciones fotográficas
Orlando D'Elia
Renato Donzelli
Pre-prensa
Colorscan
Impresión
Editorial Arte
Tiraje: 1500 ejemplares
ISBN 980-238-175-6

Museo de Bellas Artes
Parque Los Caobos, Caracas 1010,
Venezuela, Apartado postal 61018
Teléfono (02) 5762507
Fax (02) 5710169



Museo Salón Arturo Michelena
Enero-marzo de 1997

Exposición Nº 31 Año 6
Coordinación general
Nadia Colasante Materán
Montaje
Oscar Hernández
Asistentes
Hermes Romero
Miguel Gómez
Programación didáctica
Iris Goicochea
Imagen y publicidad
Mariano de Tovar

Ateneo de Valencia
Av. Bolívar, Calle Salom
Valencia, estado Carabobo
Teléfono (041) 576573
Fax (041) 576658

